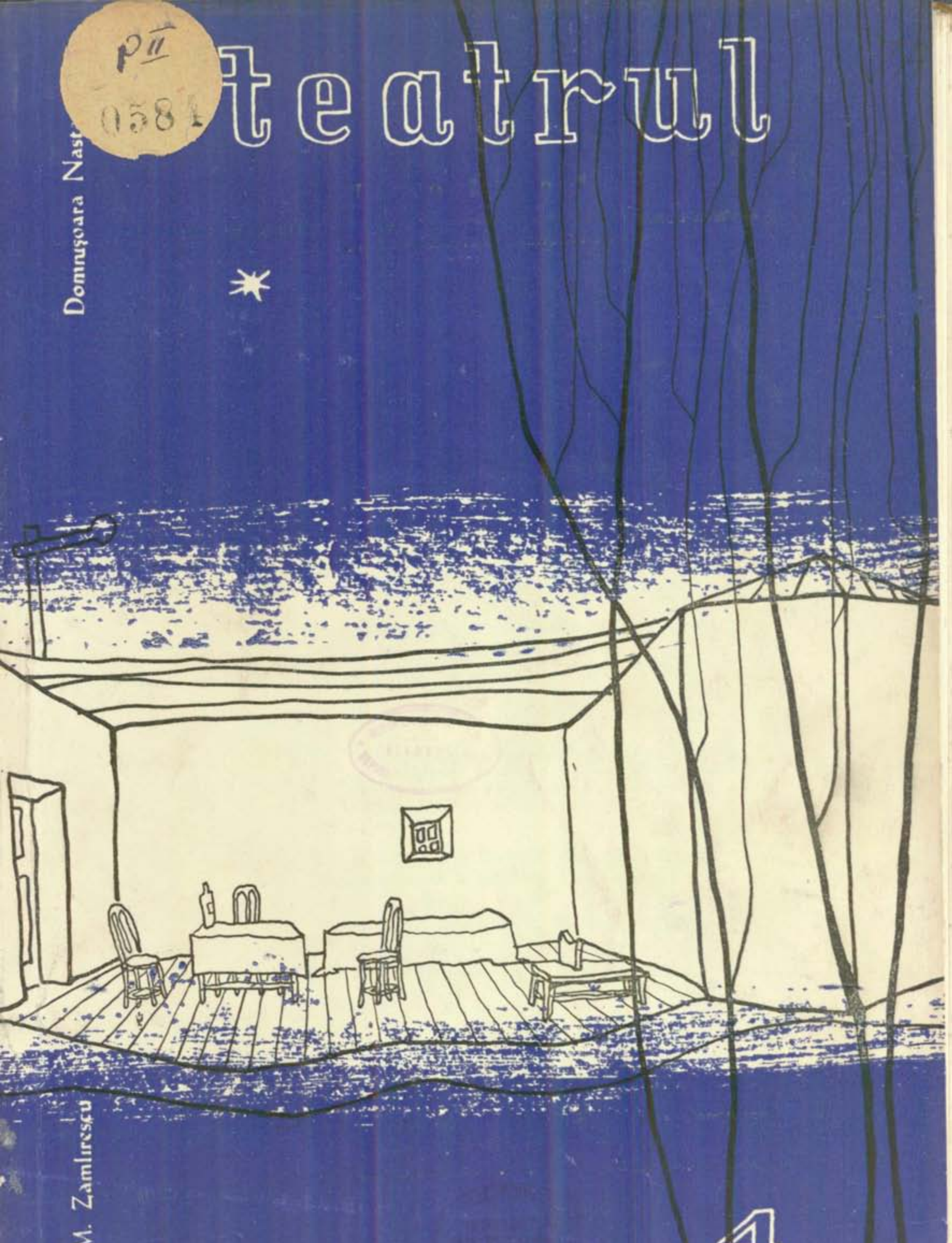
P II
0584

teatrul

Domnişoara Nast



G. M. Zamfirescu

4
1958

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-şef: Horia DELEANU Colegiul de redacţie: Simion ALTERESCU, Radu BELIGAN, Ion FLOREA, Laurenţiu FULGA, Mihnea GHEORGHIU, Horia LOVINESCU, W. SIEGFRIED, George VRACA

PII 0584

teatrul

aprilie 4 1958

anul III

pag.

Indemn mereu viu 3

Florin TORNEA **Răspunderea dramaturgului** 5
Valentin SILVESTRU **Formele comicului** 8
Ileana BERLOGEA **Invitaţie la lectura lui Friedrich Wolf** . 16

DISCUŢII

Actor de teatru — actor de film (**Louis DAQUIN** — Interpretare omogenă; **Ion FINTEŞTEANU** — Actor sau laic?; — **Liviu CIULEI** — Nu se poate da un verdict; **Wielfried OTT** — Condiţia preliminară: adaptarea) . 23

Sandu TELEAJEN **Note despre George Mihail Zamfirescu** . 32
— **Un inedit al lui Mihail Sebastian** . . 41

— **Nikolai Ohlopkov: „Spectatorul, oaspetele actorului"** 43
U Tha MYAT **Păpuşile birmane** 48

CRONICA

Horia DELEANU **Arhitect şi zidar** 51

Margareta BĂRBUŢĂ — In căutarea unui regizor; **Letiţia GÎTZA** — Memento artistic; **Florian POTRA** — Exigenţele poemului feeric; **D. I. SUCHIANU** — Teatru la televiziune; **Al. POPOVICI** — Teatrul de păpuşi; **Fl. T.** — Cronica cronicii 53

DEBUTURI IN CRITICĂ

Ilie RUSU **Măiestria lui Ion Manu** 74

P.c. 275.735

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

INSEMNARI

AL. O. TEODOREANU — Text și spectacol ; **Mihai FLOREA** — Volume prețioase dar ignorate ; **M. B.** — Ce face „Naționalul" ? ; **I. AVIAN** — Capul de afiș ! . . . 78

MERIDIANE

„Țăndărică" va fi gazdă ; — M.H.A.T. la Londra . 84

Știri din...

U. R. S. S. , Austria, R. P. Chineză, Grecia, R. Cehoslovacă, Franța, R. P. Ungară, Irlanda, R. P. Bulgaria, Elveția, R. F. Germană, R. P. F. Iugoslavia, Italia, Venezuela, S. U. A. Anglia, Maroc, Siria . 85

CĂRȚI-REVISTE

Raluca IACOB — Evocarea unei actrițe ; **Gaorge RÎNCU** — Despre teatrul de păpuși ; **L. MACEDONSKI** — Un ghid prețios; **T. STAICU** — Gratuitatea unei profesii de credință 91

CALENDAR 96

Coperta : Toni Gheorghiu

Indemn mereu viu

In Occident se vorbeşte din ce în ce mai des, de la o vreme, despre o criză a teatrului. Dramaturgi, actori, regizori răspund la diversele anchete întreprinse de presa de specialitate, încercînd să împartă responsabilitatea pentru situaţia falimentară a teatrului între televiziune, cinematograf, radio şi alţi factori extrateatrali. În Anglia, actorii manifestează pe străzi, protestînd împotriva măsurilor anticulturale, care urmăresc transformarea unui teatru cu tradiţii seculare ca „St. James“ într-un stabiliment cu caracter comercial.

La noi sălile teatrelor sînt pline, iar instituţiile teatrale se află în grija şi atenţia permanentă a statului. Literatura şi arta noastră s-au înrolat în toată libertatea în rîndurile luptătorilor pentru progres. Au devenit, aşa cum preconiza Lenin, „o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului“, slujind „nu unei eroine blazate, nu „celor zece mii de sus“, care se plictisesc şi suferă de obezitate, ci milioanelor şi zecilor de milioane de muncitori, care alcătuiesc floarea ţării, forţa ei, viitorul ei“.

Învăţătura leninistă despre artă continuă să fie o călăuză luminoasă în munca, aspră dar plină de succese, pentru consolidarea ideologiei socialiste în ţara noastră, pentru desăvîrşirea revoluţiei culturale. În această acţiune istorică, tot ce are mai bun poporul nostru ca intelectualitate — cercetători pe tărîmurile atît de felurite ale ştiinţelor, scriitori şi compozitori, pictori şi cineaşti, sculptori şi actori şi atîţia alţi creatori de bunuri spirituale — urmează fără şovăire Partidul.

Dezvoltarea impetuoasă a culturii, interesul concret al maselor pentru cultură, sarcinile foarte variate şi mereu înnoite, care stau în faţa frontului cultural, fac să se ivească adesea probleme grele, controversate, ce-şi caută rezolvarea. Soluţionarea tuturor acestor probleme este totdeauna indisolubil legată de aplicarea teoretică şi practică a strălucitelor învăţături leniniste. Cultura socialistă este populară şi umanistă în esenţa ei. Nici o indicaţie privind acest domeniu nu poate face abstracţie de caracteristicile fundamentale ale culturii noastre noi. Abordarea problemelor unui sector cultural atît de larg cum este teatrul se cuvine a fi făcută, evident, din aceeaşi perspectivă, ceea ce de altfel a şi asigurat şi asigură o substanţială înflorire a acestei arte atît de apropiată maselor.

Fireşte, în considerarea caracterului popular al repertoriului teatral, de pildă, e nevoie de o înţelegere conformă cu specificul domeniului şi cu cerinţele metodei realismului socialist. Aici, înţelegerea caracterului popular ca o cuprindere a ceea ce e banal şi tern în realitate, ca o zugrăvire plat-naturalistă a fenomenelor vieţii, nu poate aduce decît prejudicii. Actul artistic nu este numai un proces de gîndire ci şi un act stimulator de gîndire şi orice scriere dramatică de mici ori de mari dimensiuni nu-şi poate reclama nici un fel de caracter popular, dacă nu contribuie la elevarea spirituală a cititorului şi spectatorului. Deşi spuse pentru colaboratorii unui ziar, cuvintele lui Lenin în această direcţie sînt foarte potrivite şi pentru raporturile între autorii dramatici şi publicul lor: „Scriitorul popularizator nu presupune un cititor care nu gîndeşte, care nu vrea sau nu ştie să gîndească, — dimpotrivă, el presupune la cititorul nedezvoltat o serioasă intenţie de a lucra cu capul şi-l ajută să facă această muncă serioasă şi grea, îl conduce, ajutîndu-l să facă primii paşi şi învăţîndu-l să meargă mai departe singur. Scriitorul vulgar presupune un cititor care nu gîndeşte şi nici nu este capabil să gîndească, el nu-l pune în faţa principiilor de bază ale unei ştiinţe serioase, ci, într-o formă monstruos de simplistă, presărată cu glume și bufonerii, îi servește „de-a gata" toate concluziile unei anumite teorii, așa încît cititorul nici nu trebuie măcar să mestece, ci numai să înghită acest terci". Viața însăși a arătat cît de mult s-au înșelat unii autori, cînd au servit un asemenea „terci" artiștilor și publicului. Lucrări de genul acesta sînt la fel de neindicate ca și acele scrieri care sub pretext că evită vulgarizarea problemelor și naturalismul în tratare, recurg la forme abstracte, la simboluri confuze, la un fel de mistică a ideilor străine înțelegerii obișnuite a celui ce vine la teatru să se instruiască și să se desfete.

Avîntul literaturii dramatice noi, alcătuirea unui nou repertoriu sînt corelate cu dezvoltarea multilaterală a artei spectacolului. Ultimele stagiuni teatrale romînești au arătat ce binefăcătoare înrîurire are asupra destinelor teatrului înțelegerea nedogmatică a principiilor realist-socialiste, considerarea profundă a metodei, în legătură cu capacitatea ei de a asigura diversificarea talentelor, proliferarea tendințelor novatoare, multitudinea stilurilor și manierelor personale. Înnoirile în arta spectacolului nu sînt izolate de un proces novator caracteristic literaturii și artelor din țara noastră. Încurajînd și propagînd tot ce e nou în acest domeniu, tot ce poate revitaliza formele teatrale cunoscute, ținem totdeauna seama de țelul urmărit de o asemenea înnoire și de sensul ei major. Lenin a atras atenția în repetate rînduri asupra necesității disocierii noutății în literatură și artă de exhibiționismul ce se vrea „interesant", ca atare și care deobicei e îndreptat cu violență împotriva frumosului artistic. Actualitatea noastră atît de variată, oferind reflectării artistice chipuri de oameni, idei, sentimente de o mare frumusețe solicită din partea artiștilor și scriitorilor o perspectivă creatoare, o înțelegere adîncă a fenomenelor. Privirea superficială confundă adesea noul cu vechiul. Lipsa de participare directă la transformarea revoluționară a realității noastre conduce deobicei la transpunerea fără discernămînt a noului și vechiului; și nu numai fără discernămînt, ci și fără o poziție activă din punctul de vedere al apărării cauzei socialiste. Noul nu este un produs de laborator și nici un fel de artă nu-l poate propaga în afara realității, ori netinînd seama de ea. „Mai puține raționamente intelectualiste — îndemna Lenin. — Mai aproape de viață. Mai multă atenție pentru noul pe care masa muncitorească și țărănească îl zidește în fapt în munca ei de toate zilele. Mai multă verificare pentru a vedea în ce măsură acest nou este comunist". Nu e oare aici criteriul hotărîtor în aprecierea tuturor fenomenelor, inclusiv a celor din cîmpul artei? Toate trăsăturile atît de delicat particulare ale unui spectacol de teatru, de exemplu, nu numai că nu refuză dar cer, în mod special, o asemenea verificare. Căci nici o experiență înnoitoare nu poate fi valabilă dacă nu ține seamă de ținta oricărei inovări, anume mărirea puterii de pătrundere a artei în sufletele spectatorilor, ca să-i emoționeze și să-i convingă de marile adevăruri pentru care militâm cu toții.

În aprecierea și orientarea artei teatrale îi revine un rol foarte important criticii și, după cum este știut, ea și-l și exercită ca atare. Acțiunea de orientare a criticii marxiste de artă este ghidată de preceptele leniniste și nu trebuie uitat că atunci cînd se manifestă nemulțumiri față de critică, ele sînt adesea în legătură cu faptul că unul sau unii critici au pierdut din vedere că se așteaptă de la ei o apreciere marxistă a actului artistic. Fără o atitudine dialectică față de dramaturgie se poate ajunge la minimalizarea cuceririlor noastre în acest domeniu. Fără o atitudine dialectică față de reprezentarea scenică se poate ajunge la o falsă interpretare a autenticelor realizări artistice.

Teatrul nostru și-a cîștigat o mare popularitate și un mare prestigiu, datorită succeselor sale indiscutabile în înfățișarea unui nou repertoriu progresist, de înaltă ținută culturală, cu mijloace teatrale care împletesc cele mai bune tradiții cu încercările inovatoare cele mai meritorii. Este de datoria criticii să privească procesul continuu de dezvoltare a artei noastre teatrale, tocmai ca proces și nu ca o colecție de etape care depășindu-se s-ar anula cumva una pe cealaltă. Lenin ne învață că „Întreg spiritul marxismului, întregul său sistem vor ca fiecare situație să fie examinată: a) din punct de vedere istoric; b) numai în legătură cu celelalte situații; c) și numai în legătură cu experiența concretă a istoriei". Iată componentele concrete ale unei aprecieri dialectice asupra fenomenului artistic. Pentru critic, spiritul de partid în judecarea proceselor ce au loc în artă, nu este una din condițiile activității sale, cu caracter facultativ, ci condiția existenței sale în calitate de critic. Căci nu există vreo altă poziție valabilă față de o artă care ea însăși, prin tot ce are mai bun și mai înaintat, reflectă de pe poziții partinice lumea contemporană.

Iată, între altele, unele din problemele esențiale asupra cărora e extrem de util să zăbovim încă o dată, cu prilejul aniversării leniniste.

FLORIN TORNEA

Răspunderea dramaturgului

Vara anului trecut, la Sinaia, prilejuise teatrelor şi iubitorilor de teatru, o nespusă satisfacţie. După un moment de aparentă dar oricum îngrijorătoare secetă în scrisul nostru dramatic, o seamă de scriitori venise să demonstreze, cu un număr de lucrări noi, o prezenţă creatoare menită să alunge aparenţele şi îngrijorările. Stagiunea teatrală care avea să se deschidă se anunţa de aceea, firesc, o stagiune înzestrată cu un repertoriu original şi nou, cel puţin bogat...

Sîntem acum spre capătul acestei stagiuni. Şi ne putem îngădui, ba sîntem datori să reflectăm asupra acestei în adevăr masive recolte de piese originale şi noi cu care ne-au bucurat teatrele, din septembrie trecut pînă azi. Stagiunea nouă — cel puţin în ce priveşte alcătuirea repertoriului — bate la uşă. Şi se cade ca o privire de ansamblu şi o judecată de sinteză să lumineze (spre perpetuare) aspectele pozitive şi (spre înlăturare) aspectele poate tulburi, poate întunecate, cîte înfăţişează aceste piese. O atare judecată de sinteză ne apare cu atît mai necesară, cu cît dincoace de însuşirile lor formale — bune, rele — pe îndelete ori mai fugar constatate cînd au fost privite în parte — piesele acestei stagiuni care se încheie, reclamă adăstarea serioasă şi în faţa unor probleme comune, a căror dezlegare e menită să ducă mai departe şi să ridice valoarea dramaturgiei noastre. Problemele acestea nu ţin toate de-a dreptul de ştiinţa creatoare a dramaturgului. Despre această ştiinţă şi despre măsura în care ea se cere îmbogăţită, înnoită (la unii poate chiar însuşită) nu e niciodată tîrziu să se vorbească. Şi sînt încredinţat, cele cîteva zeci de piese ale stagiunii şi autorii lor vor fi nu o dată discutaţi din acest unghi de vedere al ştiinţei de a construi dramatic. Ceea ce nu îngăduie însă întîrziere este discutarea problemelor care privesc *conştiinţa* creatoare a artistului, a dramaturgului.

Fireşte nimeni nu va încerca absurditatea de a vedea în eventuale deficienţe de ordinul măiestriei artistice ce s-ar putea pune în sarcina unora din lucrările dramatice reprezentate în această stagiune, totdeauna şi neapărat roadele vreunei umbriri a conştiinţei creatoare a autorilor lor. Dar în măsura în care asemenea umbrire prinde să se vădească oricît de puţin, datoria noastră e să o semnalăm ca atare. Spre risipirea ei. Căci ea poate duce nu doar la scăderi artistice, la teşirea mesajului unei lucrări de artă, ci chiar la răsturnarea acestui mesaj în contrariul lui.

Ne-a surprins prezenţa piesei *Ce fel de om eşti tu?* în rîndul pieselor acestei ultime stagiuni. Scrisul Anei Novac ne obişnuise cu un fior de autentică poezie. Cu un zvîcnet dramatic care purcedea din adîncurile vieţii. Cu o solie de înalte resorturi umane. Îi iertam Anei Novac ţesătura pe alocuri rară, pe alocuri încîlcită a scrisului ei. Pentru că scrisul ei ne apărea ţîşnind plin de actualitate, vibrînd arzător în această actualitate în care omul îşi găseşte, luminat de perspectivele socialismului, şi dezlegarea întrebărilor multiple ce-l asaltează și realizarea lui, deci. Actualitatea, știam, se arăta privirilor Anei Novac, nu în ceea ce ea oferă lămurit și definitivat, ci în ceea ce ea e clocot, problematică. *Preludiul* pregătise tinerește și greu de viguroase certitudini intrarea omului în viața de eforturi și greutăți, de nedumeriri și poticniri, dar și de mari izbînzi și cuceriri a construirii socialismului. Eram încredințați că piesa *Ce fel de om ești tu?* tinde să întărească în omul aflat azi în miezul acestui proces de construire, calitatea lui structural nouă, capacitatea lui de a se vedea pe sine devenind și crescînd prin și odată cu lupta lui pentru devenirea și creșterea societății sale, structural noi, socialiste. Și ne bucuram. În peisajul dramaturgiei noastre celei mai recente, portretul unui asemenea om ar fi răspuns unor legitime așteptări. Căci el ar fi avut darul nu numai să întregească în semnificații acest peisaj dar și să fixeze mai limpede centrul de greutate al realității și vieții zilelor noastre: muncitorul înaintat, comunistul.

Dar iată, *Ce fel de om ești tu?* ne-a înșelat așteptările. Închizîndu-și parcă ochii în fața condițiilor obiective și în fața perspectivelor, autoarea piesei dezbate contradicția dintre nevoile și greutățile personale (vremelnice) ale omului muncii și nevoile majore istorice ale construcției socialiste. Nu tăgăduiesc, asemenea contradicții există și eludarea lor într-o operă de artă care vrea să oglindească viața și realitățile noastre ar falsifica adevărul. Dar cu atît mai vîrtos e falsificat și primejduit adevărul cînd — ca în piesa Anei Novac — opoziția între interesele individuale și cele obștești este prezentată (în plin procesul de construire al lumii noi) ca un antagonism ireductibil, ca o înfruntare de forțe ce nu-și găsesc reciproc împăcarea; cînd se ignoră că esența construirii socialiste stă tocmai în satisfacerea intereselor individuale și că în afara satisfacerii acestor interese, socialismul e de neînțeles.

Ana Novac lasă de altă parte impresia că lumea pe care o reflectă a încetat să trăiască relații de clasă. Că în lumea aceasta lupta de clasă — cu toate complexele ei aspecte — s-a stins și, odată cu ea, s-a stins și înrîurirea nefastă a mentalității, psihologiei și moralei dușmanului de clasă. Eroii ei se pretind, toți, animați de idealurile comuniste și vorbesc, cu patosul unei reale sincerități, în numele acestor idealuri. Dar ei nu-și dau seama — și nici Ana Novac nu-și dă seama — că în jurul lor și în ei înșiși colcăie spiritul obstrucționist al dușmanului, într-o formă subtilă și de aceea mai primejdioasă: văicăreala lipsită de orizont, țîșnirea isteric-individualistă, panica, lașitatea, scepticismul... Aceste atribute ale psihologiilor dezarmate, dezabuzate și neputincioase, specifice cugetului mic-burghez, se întorc cu toată substanța lor becisnică împotriva socialismului, împotriva luptei clasei muncitoare și a partidului. Să iei de bun „adevărul“ mărunt al nerăbdărilor și bîzîielilor mic-burgheze care stăpînesc colțul străzii și șueta de cafenea, să-i dai valoare de argument și să-l confunzi cu greutățile inerente oricărei nașteri, cu atît mai mult inerente nașterii unei societăți noi; să nu descifrezi în aceste greutăți cauza cauzelor — frîna acțiunii protivnice a burgheziei, care n-a murit, și a mentalității și năravurilor ei, a căror influență nu a încetat să se exercite și care nu poate fi lesne extirpată din psihologia omului de rînd; să-ți duci pînă și singurul erou stăpînit de înțelegerea perspectivelor către care îl cheamă și-l îndrumă partidul, spre prăpastia pierderii acestor perspective, spre neîncredere în ele, în partid și în clasa din care face parte: ce mesaj mai închis de perspectivă ar fi putut comunica piesa?

Sînt convins, nu aceasta a vrut Ana Novac care, fără îndoială, ne va dărui iarăși în viitoarele ei lucrări, valorile autentice întîlnite în *Preludiul* și *Familia Kovaci*. Dar la aceasta a ajuns, din păcate, lăsîndu-se furată de clamorile de rînd, aflătoare desigur în viața diurnă pe care o trăim, dar sterpe de viața efectivă și în orice caz cu totul străine de ceea ce realitatea noastră conține în esența ei: fermitatea revoluționară a comunistului, fermitatea lui eroică, statornic înțelegătoare a vicisitudinilor oricărei lupte, a cauzelor acestor vicisitudini ca și a mijloacelor în stare să le înlăture.

*

Detașat, în conștiința sa, de fondul de clasă al adevărului pe care-l caută sau crede că-l descoperă, scriitorul rămîne în cel mai bun caz la aparență. Înșelătoare ca orice aparență. Cu atît mai înșelătoare, cu cît va încerca — și, poate va izbuti — să-i dea o expresie artistică mai puternică, mai emoționantă. A te rezuma, ca scriitor, la datele pe care izbucnirile spontane ale oamenilor ți le oferă, nu înseamnă — oricît de ispititoare ar fi pe plan dramatic aceste izbucniri — a realiza adevărul. Mai puțin a-l exprima. Ca și gestul reflex, gîndirea spontană e necontrolată, străină vederilor lucide și înaintate, pîndită de dezorientare, lipsită de orizont, secătuitoare de elanuri. Scriitorul — spre deosebire de omul oarecare, de obicei spontan — e un gînditor fruntaș, conștient de o misiune, de misiunea educativă, socială care-l investește. El nu poate, fără riscul propriei sale prăbușiri, să orienteze pe om înspre fundături. Să orienteze spre fundături, spre perspectiva neagră a neantului, e meseria scriitorului aflat în slujba unei alte mentalități și a altor interese de clasă decît mentalitatea și interesele clasei muncitoare, ale partidului ei, ale socialismului. *„Apărînd ferm victoria conștiinței asupra spontaneității, comuniștii rămîn alături de mase“*. Cuvintele acestea sînt de ținut în seamă și de către scriitorii noștri. Nu numai pentru că au fost rostite de Lenin. Ci pentru că ele dezleagă în bună măsură problemele de substanță ale creației lor artistice.

Pentru că, ținînd seamă de ele, scriitorul se vede ferit de primejdia alunecării în mlaștina spontaneității, prin însăși natura ei mic-burgheză, în acea mlaștină care a ridicat în unele cercuri din Apus „neliniștea“, anxietatea (sau angoasa), conștiința instabilității și descompunerii iremediabile a clasei burgheze, la rangul unui dat general omenesc și de aci, la rangul celui mai bogat izvor de inspirație artistică.

Nu voi contesta serioasele frămîntări, nedumeriri și uimiri cîte agită și impresoară pe omul zilelor noastre, martor — dar și părtaș și făptuitor — al furtunoaselor schimbări sociale, al imenselor cuceriri științifice din zilele noastre. Și e stupid, imposibil, ca artist, să treci pe lîngă ele fără să le observi, fără să le consemnezi, fără să le dai importanță, fără să încerci a le înțelege și a le lămuri. Dar a vedea pe individ — așa cum se străduesc o seamă de scriitori apuseni — *victimă* a acestor grandioase schimbări în relațiile sociale și a acestor uluitoare progrese în știință, în tehnică, în descoperirea adevărului; a nu vedea în ele opera individului, mi se pare o eroare capitală. Iar atunci cînd confunzi uimirea și întrebările firești ale omului, dorința lui de cunoaștere, cu „neliniștea“, eroarea mi se pare de-a dreptul căpătînd dimensiunile ereziei. „Neliniștea“ e prezentată ca dat sufletesc general uman, numai într-o anumită filozofie, — și într-o anumită artă — care-și refuză luciditatea de teama adevărului și care alimentează starea de neliniște în om — și rezolvarea acestei neliniști prin renunțarea la speranță, la dreptul și bucuria de a trăi — pentru ca omul să nu descopere cumva, el însuși, lumina adevărului.

Noi, înarmați cu credința în progresul moral al omului și în necesitatea stimulării acestui progres, trebuie să ajutăm pe individ să-și satisfacă dorința de adevăr, să se elibereze de întuneric și minciună, să-l facem să înțeleagă că nu este copleșit de o forță impersonală, ci că omul este el însuși făuritor al propriului său destin, că deci are drept la stăpînirea acestuia, nu la adaptare, la resemnare. Întru aceasta scriitorul are la îndemînă arma sigură a concepției marxist-leniniste și perspectiva luminoasă a socialismului.

Sînt încredințat că scriitorul nostru de teatru, cel mai direct vorbitor cu masele, este conștient de aceste îndatoriri. Pentru că sînt încredințat că scriitorul nostru de teatru este conștient de răspunderea sa.

VALENTIN SILVESTRU

Formele comicului

Neguroasa istorie a Orientului presupune că babilonienii aveau o sărbătoare veselă care ținea cinci zile în șir. În aceste zile pline de fantezii. sclavii căpătau dreptul să poruncească stăpînilor. Fiind aleasă să joace rolul de regină, una din sclavele haremului împărătesc avu inspirația să ordone uciderea împăratului Ninus. Cum ordinul fu adus la îndeplinire, sclava, pe numele ei Semiramis, rămase pe tron și după isprăvirea voioasei petreceri. Umorul își avea partea lui serioasă, din cele mai străvechi vremuri.

Cine ar mai contesta astăzi acest adevăr? De la asirieni și pînă la contemporanii noștri de pe cele mai variate paralele, latura gravă a veseliei a fost explicată de-a lungul și de-a latul tuturor istoriilor mai mult decît veselia însăși; nu e de mirare că exegezele asupra fenomenului de contracție musculară care este rîsul copleșesc în anumite epoci producțiile comice înseși. Se poate observa adesea acest raport și din punct de vedere geografic — să zicem în geografia unei săli de spectacol, la reprezentarea unei piese zglobii: un număr de oameni hohotesc cu poftă și un alt număr dau explicații celor dintîi, de obicei demonstrîndu-le de ce n-ar trebui să rîdă. Și în critică: de cîte ori apare o comedie se va observa cît de judicios argumentează toate articolele ce-i sînt consacrate, că teatrului nostru îi lipsesc comediile și că cea despre care e vorba nu are decît darul de a reaminti dureroasa absență.

Și cu toate că în fiecare stagiune mai apare cel puțin una, critica nu renunță cîtuși de puțin la considerarea cu precădere a aspectului serios al problemei, în ansamblu și în detalii. Timbrul general al cronicii la *Băieții de la mansardă* nu e altul decît al celei la *Ecuba.* Autorilor de comedie li se semnalează cu destul exactitate dacă au făcut „o satiră necruțătoare", sau au recurs la „mijloace ieftine". Se fac diferențe juste între „hazul silit" sau „verva inepuizabilă", cea din urmă fiind de obicei descoperită la Beaumarchais, în timp ce primul e remarcat mai ales la băștinași. Dar vai, toate acestea concretizează tot atît de puțin dorința afirmată a criticilor [1] de a promova comedia originală, pe cît de puțin exprimă paharul de apă măreția oceanului, ori planul editurii de stat sarcina nobilă de a dezvolta teoria teatrală [2]. Pentru că îmbrăcați *numai* în toga unică a satirei, Aurel Baranga și Mircea Ștefănescu, de pildă, își pierd diferențele chipurilor; iar fiecare în parte nu-și mai poate distinge evoluția fizionomiei de-a lungul anilor. căci *satiră* e și în *Bal la Făgădău,* și în *Mielul turbat,* și în *Arcul de triumf* — cu toate că una e farsă, alta e comedie și alta dramă. Tratarea nediferențiată a genurilor, a speciilor dramatice, a procedeelor autorilor, lipsa de interes pentru ceea ce definește personalitatea scriitorului stînjenesc indirect varietatea repertoriului original. Critica teatrală romînească are o contribuție temeinică la dezvoltarea curentului de opinie pentru afirmarea dramaturgiei naționale. Acum, timpul cere ca această sarcină să fie îndeplinită în continuare într-un chip mai complex, în raport cu calitățile noi ce se manifestă în teatru, cu îmbogățirea fondului de piese și creșterea numărului de autori. Spectatorul, cititorul piesei, autorul, artistul au și început să-i impună criticului o asemenea perspectivă.

---

[1] — sau mai exact, a tuturor celor ce fac publicistică în jurul fenomenului teatral și printre care, evident, semnatarul rîndurilor de față n-are motive a nu se include.

[2] și aici, mai exact: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, care n-a publicat *de zece ani, nici o carte originală de critică teatrală.*

Pentru determinarea apariției cît mai multor comedii și pentru contribuția la determinarea valorii celor ce se vor ivi, nu e oare necesară studierea atentă a celor care sînt? Comedia romînească a avut în trecut o vibrație puternică în fața actualității și o orientare politică progresistă. *Iașii în carnaval, O repetiție moldovenească, Trei crai de la răsărit, Gaițele, Titanic vals, Omul care a văzut moartea* (la vremea ei), *Plicul, Take, Ianke și Cadîr, Steaua fără nume, Omul cu mîrțoaga, Mitică Popescu* constituie un capitol foarte interesant din istoria teatrului; teatrul romînesc a atins o culme neîntrecută încă, printr-un autor de comedii, Ion Luca Caragiale, care e deocamdată cel mai bun scriitor al acestui teatru. Al. Kirițescu, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu au continuat, după eliberare, această orientare, în viziune nouă și augmentată cu cîștigurile ideologice ale epocii noastre, iar Aurel Baranga, Al. Șahighian, Ionel Țăranu, Süto Andras și alții au pus pietrele de temelie ale noii comedii, păstrînd și folosind vizibil importanta moștenire literară. În cadrul orientării ei generale, comedia a cunoscut și cunoaște stiluri diferite și preocupări variate, folosește forme felurite, cuprinde în întregul ei și în fiecare producție în parte procedee de tot felul. E un enorm material, care-și așteaptă cercetătorii și se oferă spre cercetare cu atît mai ispititor, cu cît în literatura noastră umoristică sectorul dramaturgic e totuși cel mai reprezentativ. Studierea țelurilor comediei și formelor comicului poate fi profitabilă dezvoltării repertoriului actual de comedie și va fi negreșit, dacă analiza va descoperi nu numai ceea ce e general valabil pentru teatru ci, mai cu seamă, ceea ce e particular genului comic; dacă se vor reconstitui nu numai formele generale, ci mai ales cele prin care se exprimă cu necesitate, sau cel puțin îndeobște, comicul; dacă se vor sublinia nu numai mijloacele tipice ale teatrului, aflate și în comedie, ci, îndeosebi, procedeele particulare ale umoristului, căci toate acestea există. Și dacă — să zicem — n-au fost create conform unor norme (cum le place adesea scriitorilor să susțină), ele așteaptă cel puțin să se constituie sau, eventual, să se recunoască în principii certe, în măsura în care o experiență bogată și fructuoasă e îndreptățită să solicite sublimarea în principii.

Se cuvine deci, în genere, să începem prin a stabili unele încadrări menite a despărți o comedie de alta. Pentru că există o *comedie satirică,* ce-și propune a demasca forțele ori tendințele sociale retrograde și a le veșteji, așa cum e înfierată demagogia politicianistă în *O scrisoare pierdută,* dar există și comedii în care satira e numai unul din elemente, nu cel preponderent. Cam la vremea cînd Stanislavski observa cu mult adevăr că în orice comedie importantă există neapărat și elemente de satiră, Gorki scria că „A. P. Cehov a creat, după părerea mea, o specie de piesă cu totul originală: comedia lirică. Cînd piesele sale grațioase sînt interpretate ca drame, ele devin din această cauză grave și pierd din farmecul lor“ [3]. *Steaua fără nume* este, desigur, o *comedie lirică,* unde se află accente satirice nu lipsite de însemnătate, dar în care locul cel mai important îl ocupă poezia ce și-o acordă ca o compensație și ca un protest oamenii cu existențe mutilate de o lume diformă. Iar dacă marele autor rus socotea că piesele cehoviene devin greoaie cînd sînt interpretate drept drame, se poate socoti că o comedie lirică devine ușuratică atunci cînd e interpretată exclusiv drept comedie, și cine știe dacă faptul că n-avem încă o reprezentaţie exemplară în teatrul nostru cu piesa lui Sebastian, nu se datoreşte unei asemenea viziuni incomplete în spectacolele existente[4]. Se mai află în repertoriu *comedie eroică.* Cu bunăvoinţă se poate socoti o astfel de piesă *Cometa* de D. Anghel şi Şt. O. Iosif, deşi ceea ce e eroic în ea se resimte de modelul atît de greu de uitat, creat de Edmond Rostand în *Cyrano de Bergerac.* Atunci cînd autorul de comedii porneşte într-o excursie spre izvoare din trecut, se poate să căpătăm din parte-i o *comedie istorică,* după pilda lui Victorien Sardou în *Madame sans gêne ;* dar nu şi după aceea a lui Tudor Şoimaru în *Afaceriştii,* pentru că, deşi o comedie izbutită, ea nu are personaje reale şi concrete din punct de vedere istoric, autorul îndreptîndu-se spre trecut, ori fiindcă nu a reuşit să găsească în prezent un subiect comic care să-i convină, ori fiindcă înţelegînd acum mai profund lumea de atunci, s-a simţit dator s-o condamne în forme care-i sînt familiare. Uneori, foarte rar azi, apare cîte o *comedie feerică,* adresîndu-se mai ales generaţiilor inedite de spectatori ; întrucît însă copiii nu au un teatru dramatic al lor în republica noastră, şi tineretul îl are pe jumătate, se înţelege că lipsa instituţiei întîrzie şi dezvoltarea preocupării respective, şi constituirea unui repertoriu potrivit, şi apariţia de specii dramatice destinate tocmai unui asemenea public. Tot rar se iveşte şi *comedia bufă,* poate din cauză că două decenii înainte de ultimul război şi cîţiva ani după el, publicul a fost servit excesiv cu astfel de producţii, de obicei de calitate inferioară, în sensul că fiind marfă de import veneau numai cu ambalajul unei compoziţii meşteşugăreşti, vide de idei. De aici provine probabil şi dispreţul manifestat de opinia critică faţă de specie ca atare, deşi comedia bufă nu e de dispreţuit. Strămoşul ei, farsa medievală, e de origine veche şi de nobleţe populară, şi dacă ar fi să se ceară referinţe asupra ei, apoi bătrîna Madame Favart, patroana spectacolelor de bîlci din păduricile pariziene ale secolului al XVIII-lea, ar putea furniza multe, şi încă dintre cele mai bune. Mihail Sorbul şi-a subintitulat *Patima roşie, comedie tragică,* şi se întîmplă să existe şi acest fel de comedii, amestec aparent de genuri, în care însă hotărîtor e elementul comic, spre deosebire poate de „tragicomedie", unde conflictul însuşi e tragic ; cu toate că aici diferenţele sînt dificil de stabilit şi de multe ori titulatura pusă de autor nu corespunde numaidecît conţinutului şi formei lucrării sale, aşa cum nu puţine piese sînt intitulate comedii şi nu rîde nimeni la ele, ori altele n-au nici un subtitlu şi amuză lumea, fără ca autorul să fi urmărit un asemenea scop.

---

[3] Gorki-Cehov, *Scrisori, articole, extrase,* ed. Cartea Rusă, p. 218.

E cert că astfel de categorisiri nu depind de bunul plac al celui ce le încearcă, ci depind, pe lîngă orientarea generală a comediei, şi de esenţa fenomenului abordat, apoi, în afară de ţelul general al comediei, şi de sursa ei de inspiraţie. Aceşti factori determină de obicei alegerea mijloacelor de către autor, hotărînd dacă lucrarea va avea o temă actuală ori istorică, dacă va reliefa în mod satiric chipuri şi întîmplări, sau le va învălui în aura umorului blînd, dacă va fi folosită în dialog ironia vehementă sau ghiduşia candidă, sau amîndouă laolaltă şi în ce proporţii anume. Iar exegetul, criticul, istoricul nu va putea, fără îndoială, stabili cu justeţe şi comenta ori clasifica formele comicului, dacă nu va ţine seamă în primul rînd de factorii determinanţi. Încercînd a scoate din context afirmaţia lui G. Călinescu despre celebrul scriitor, filozof umorist spaniol Quevedo, se ajunge la concluzia falsă că acesta e un oarecare autor burlesc : „humorul său e al unui „karaghioz" care nu se dă înapoi de la nici o combinaţie spre a trezi rîsul"[5]. Numai că umorul de acest fel se înscrie ca mijloc în tendinţa generală, denumită de autorul cărții „spiritul critic", critica socială de esență democratică în literatura spaniolă, tendință pe care o servește și Quevedo ca umorist. Raportarea la orientarea principială caracterizează pe deplin procedeele autorului comic. Considerarea lor pur adjectivală, desprinsă de tendința căreia îi sînt subscrise, nu poate fi decît unilaterală.

---

[4] Adică, la Teatrul Naţional din Bucureşti şi la Teatrul Naţional din Cluj, alte reprezentări fiind neglijabile.

[5] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* 1946, p. 365.

Canonicii artei din secolul clasicismului și profesorii de literatură din veacul trecut ne-au lăsat și alte criterii de clasificare a comediilor, dintr-un punct de vedere aparent strict formal și aparent scolastic; dar e greu de hotărît dacă trebuie să renunțăm cu totul, așa cum am făcut în ultima vreme, la acest mod de categorisire și dacă nu cumva ar fi de folos a medita cum s-a născut această împărțire, ce utilitate practică are criteriul sau, mai bine, cu ce ar strica oare folosirea sa ca instrument în caracterizările lucrărilor comice. La drept vorbind, cînd se reprezintă *Tartuffe* nu se remarcă nici o sfială în a decreta piesa *comedie de caractere*, îndrăzneala definirii avîndu-și evident izvoarele tainice în bibliografie. Dar cînd se reprezintă *Ziariștii* de Al. Mirodan, nu se pomenește nici pe departe ce fel de comedie e, cu toate că am putea să ne luăm riscul a afirma că, în felul ei, e totuși o comedie de caractere. Eroul principal, Cerchez, tocmai de aceea a fost apreciat ca un erou complex, interesant, atrăgător, exemplar, pentru că e un caracter; nu în sensul obișnuit de „om de caracter", ci în acela dramatic de „tip" cu dimensiuni hotărîte și clare, sintetizînd în ființa sa anume principii ale moralei socialiste, fiind deci și un caracter nou, pozitiv, vechile comedii furnizînd îndeobște caractere negative, care tipizau vicii grave ale naturii umane[6].

Comedia de moravuri se pare că-și propune mai cu seamă cuprinderea critică a moravurilor unei categorii sociale, ori ale unei clase, ori ale unei epoci, cînd observația autorilor are puterea de a descoperi moravurile unei întregi epoci, așa cum le-au descoperit epigramele lui Marcus Valerius Martialis pe cele ale epocii lui Domitian. N-am putea considera *Patriotica Romînă* de Mircea Ștefănescu o asemenea comedie de moravuri? Aici sînt bine zugrăvite relațiile dintre aparatul de stat burghez și marea finanță. Tabloul are culori destul de tari ca să se poată observa și ceea ce e în plină lumină și penumbrele, în așa fel încît imaginea să fie concludentă pentru o epocă desfrînată de politicianism burghez modern, depărtat prin cîteva decenii de cel înfățișat de Caragiale, dar nu de esență diferită. Apoi, *Medicul de plasă* de G. Costăchescu și I. Ulieru avea trăsături care o apropiau de o *comedie de intrigă:* trama subiectului, înlănțuirea evenimentelor luminînd demagogia politicii sanitare a vechiului regim și desconsiderarea sălbatică a intelectualului. În timp ce *Masca lui Neptun* de N. Pantelimon și I. Grinevici se arată a fi o *comedie de situații*, aici comicul fiind de situație, provenind din postura comică în care se află personajele în momentele stabilite de autori: fie că aceste personaje se află într-o postură falsă, contradictorie față de identitatea lor reală, fie că se găsesc în atitudini false, contrarii celor ce ar fi fost indicate în realitate, față de evenimentele la care participă.

Modalitatea specifică a abordării fenomenului și sfera observației scriitorului determină caracterul comediei, în sensul categorisirii de mai sus. Dar e desigur posibil — și adesea așa se și întîmplă — ca asemenea clasificări să nu se poată face, nici măcar aproximativ. *O noapte furtunoasă* nu e oare și comedie de intrigă, și de moravuri, și de situații?[7] Însă acest criteriu de clasificare s-a născut pe baza studierii unei anume experiențe și din necesitatea de a o sistematiza. Ar fi ridicol a-l transforma azi în criteriu de judecată, imputînd cutărei lucrări că face confuzie între categorii. Dar nu e oare, măcar întrucîtva, o călăuză pentru cei care amestecă într-un asemenea hal lucrurile, încît din intenția de comedie rămîne palpabil numai efortul ? Doar nu o dată ne aflăm în fața pieselor în care amalgamul de formule, de stiluri, de procedee, demonstrează nu libertatea creatoare a fanteziei, ci nepriceperea căutîndu-și febrilă ori leneșă o albie. Și apoi, e aproape sigur că operînd și cu criterii care privesc tehnica lucrului artistic, critica poate contribui la creșterea calității tehnice a dramaturgiei comice.

---

[6] Pentru a scuti unor confrați notiști (adică autori de note) observația fulgerătoare: „Ia, te uită, domnule, îl compară pe Cerchez cu Tartuffe", fac precizarea prudentă că nu-l „compar", ci folosesc o apropiere strict limitată, numai pentru a sugera că e posibil a vedea în *Ziariștii* o încercare de comedie de caractere.

[7] In orice caz, comedia noastră nouă realist-socialistă, prin excelență umanistă, nu se poate niciodată dispensa de *caractere*.

Fiecare autor așteaptă cu înfrigurare să i se descopere ceea ce e propriu și original în creația sa și e foarte curios să-și afle datele personalității în viziune critică. Din nefericire, critica refuză adesea această satisfacție scriitorului. Și doar există unele întrebări elementare ridicate de actul comic, cărora criticul are cel dintîi datoria a le răspunde. Poate nu în primul rînd și nici în al doilea, dar printre altele, se cere apreciată pur și simplu *perspectiva comică* a autorului, dacă o are sau nu o are. Se știe că dorința și străduința de a scrie comedie se interferează numai uneori cu rezultatul practic, fără să i se suprapună. E un truism, firește. Dar tot un truism pare și propoziția originală a lui Aristotel, precum că comedia „nu e o imitație a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care este o parte a urîtului"[8]. Neglijînd acest sărman truism, neglijăm prea adesea tocmai o întrebare fundamentală: dacă faptele și personajele alese de un autor fac sau nu parte din domeniul comediei, căci nu orice material de viață este pretabil tratării comice.

Cine guvernează asupra selecției necesare ? Probabil, *instinctul comic* al autorului; dar cum e atît de inefabil, încît ne ferim totdeauna să-l depistăm ori să-l pomenim — măcar în abstract —, e de presupus că încercăm să-l descoperim într-una din expresiile sale ceva mai concrete, *simțul ridicolului*. E cel de-al șaselea simț[9] al autorului comic, fără de care el va eșua frecvent în golfuri de prozaism și platitudine și cu ajutorul căruia operează critic în alegerea materialului pentru comedie. Alexandru Șahighian posedă din plin acest simț, după părerea mea — cu toate imperfecțiunile din *Nepotul de la Giurgiu*, sau excesul caracterologic din *Calul troian*, comedii care au multe calități — și posedă în schimb într-o mult mai mică măsură vocația dramei, după cum mi se pare că s-a văzut în *Prăbușirea*.

Entuziasmîndu-se de arta lui Gogol și caracterizîndu-i tocmai simțul special de care e vorba, Prosper Mérimée preciza că ironia scriitorului rus își are tăișul îndreptat împotriva ridicolului ; apoi, că Gogol e „abil în a surprinde ridicolul, îndrăzneț în a-l expune... predispus în a-l exagera pînă la bufonerie"[10].

Iar simțul ridicolului se manifestă în practica de creație nu numai printr-un act general de selecție, ci și prin unele date particulare, printre care se află *invenția comică*, fantezia creatoare de comedie transfigurînd, transformînd, augmentînd, ordonînd materialul brut furnizat de realitate, în raport tocmai cu sarcina de a provoca rîsul. Fantezia umoristului nu cunoaște margini, invenția comică n-are bariere, autorului de comedie îi șade bine totdeauna să fie mai mult sau mai puțin excentric. Mihail Sebastian nu s-a speriat de întîlnirea dintre Magda Minu și Bucșan, întîlnire care — într-o ordine prozaică, obișnuită, a lucrurilor — pentru a nu rămîne absurdă se soldează, în cel mai fericit caz, cu alungarea brutală a impostoarei din biroul marelui potentat. Iată însă că în *Ultima oră* punîndu-i față în față pe cei doi eroi, autorul i-a lăsat să se descurce conform cu cerințele comediei, făcînd un act de îndrăzneață invenție comică, a cărei încheiere cucerește asentimentul total al cititorului ori spectatorului. nu numai pentru soluția de conținut a întîlnirii ci și pentru rezolvarea formală. Și poate că din aceeași familie cu invenția comică, face parte și știința de a da *tensiune comică* desfășurării acțiunii, de a nu lăsa flasc (sub unghi comic) nici un moment din conflict. Din acest punct de vedere, fără îndoială că avem în *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu, una din cele mai frenetice comedii românești.

---

[8] In *Poetica,* evident. Editura Științifică, pag. 22.

[9] Cercetările psihologice moderne descoperind un număr mult mai mare de simțuri la om, dar care număr n-a fost totuși fixat, ne îngăduim anacronismul cifrei pusă în circulație de folclor.

[10] Intr-un articol vechi din 1851 despre Gogol, publicat în „Revue de Deux Mondes" (citat de Perpessicius în antologia „De la Chateaubriand la Mallarmée" 1938).

Se cere discernămînt, de asemenea, în ceea ce privește conținutul special al fiecărei comedii în parte, din perspectiva modalității de atitudine a autorului. Într-o comedie, autorul e sentimental față de eroii săi, îi iartă cu duioșie, solicită simpatie pentru ei. În alta, predomină umorul aparent obiectiv, autorul ferindu-se de participare, urmărindu-și, în cel mai bun caz, cu un simplu zîmbet creaturile, folosind umorul ca un vestmînt pudic pentru mascarea propriilor sentimente. În alta, avem de-a face cu satira prietenoasă, iar în alta cu satira amară, ori cu indignarea directă, tăioasă, violentă. De obicei se discerne foarte general și abstract umorul de satiră, dar cîte nuanțe nu sînt înlăuntrul fiecărei categorii! Dacă ne-am referi numai la satiră, și încă ar fi de elaborat un studiu întreg, aparte, despre necesitatea nu numai teoretică ci și foarte practică de a cerceta comediile noastre satirice cu acel excelent instrument dialectic de măsură, chinezesc: „Există mai multe feluri de satire; una pentru a ataca pe dușman, una pe care o folosim față de prieteni și una pe care o întrebuințăm față de propriile noastre trupe. Aceste trei feluri de satiră diferă între ele. Noi nu vrem desigur să desființăm satira în genere, dar trebuie să desființăm folosirea ei fără discernămînt“[11].

În sfîrșit, are mare însemnătate cum se înfățișează raporturile dintre general și particular în munca scriitorului și cum le percepe criticul, cum e folosit detaliul comic și dacă există comic pînă în detalii, dacă ambianța comică cuprinde tot ceea ce figurează în scriere sau numai o parte, ori părți. În privința aceasta, există o mare stăruință a celor mai mulți cercetători vechi și a celor mai mulți mari autori comici. E interesantă, ca observație de ansamblu în problemă, afirmația lui Jean Paul[12]. După părerea lui, stilul umoristic nu suportă generalitățile, ci se complace într-o atmosferă de fapte concrete, familiare, în detalii precise, într-o gîndire divizată și subdivizată pînă la limitele extreme ale particularității. Iată și cîteva alte sublinieri[13]. Heine despre Cervantes: *„Cea mai măruntă* bagatelă e descrisă de el cu întreaga pompă a unui mare eveniment“. Heine despre *Don Quijote:* „Aici *fiecare amănunt* are o semnificație de parodie. Felul de a vorbi al lui Don Quijote și al lui Sancho Panza îl putem rezuma așa: cel dintîi cînd vorbește parcă ar fi mereu călare pe calul lui înalt, celălalt vorbește ca și cum ar sta pe măgarul lui scund“[14]. Belinski a observat, desigur cel dintîi, că versurile comediei lui Griboiedov: *Prea multă minte strică* „au devenit proverbe și zicători, o mină inepuizabilă de epigrafe“, datorită tocmai puternicei particularizări aforistice a vorbirii personajelor și cizelării extraordinare a expresiilor lor[15]. G. Ibrăileanu, vorbind despre numele personajelor din comediile lui Caragiale, spunea: „într-o operă comică numele e o însușire mai esențială a personajului decît în alte genuri literare (...) numele din opera lui Caragiale sînt formule rezumative“, căci „comicul fiecăruia e comicul întregii categorii“[16]. Oscar Wilde a scris cîteva zeci de pagini[17] ca să demonstreze că Shakespeare „înțelegea importanța costumului ca mijloc de a produce anumite efecte dramatice“ și că fiecare precizare de costum (pînă și culoarea ciorapilor lui Malvolio) îşi are semnificaţia ei. Căci, toate acestea, inclusiv metaforele şi aforismele lui Shakespeare cu privire la costume, reprezentau, mai ales în comedie, atacurile sale împotriva modei epocii, sau adeziunea sa la ce i se părea bun în portul timpului. „Şi în tehnica artistului i se străvede personalitatea", îşi încheie Wilde consideraţiile sale la acest capitol.

---

[11] Mao Tze-dun, *Articole și cuvîntări alese,* Editura P.M.R., 1951, p. 122.

[12] Citată de P. Stapfer în *Molière și Shakespeare,* Librairie „Hachette et C-ie“, Paris, 1887, pag. 252.

[13] Sublinierile tipografice sînt ale subsemnatului.

[14] Heine, *Proză,* E.S.P.L.A., 1956, pag. 550.

[15] Belinski, *Opere alese,* ed. Cartea Rusă, pag. 104.

[16] G. Ibrăileanu, *Studii literare,* Editura Tineretului, 1956, p. 136—137.

[17] In *Intentions,* Paris, 1921, articolul „Adevărul măștilor“.

Aşadar, însemnătatea fiecărui amănunt — şi nu o însemnătate raportată la generalităţi, ci tocmai semnificaţia comică — în comedie constituie, cum s-ar zice, o normă. De altfel, cea mai fugitivă incursiune în comedia romînească o confirmă pe de-antregul. Amintiţi-vă cum îşi prezintă numele, profesia şi aspiraţiile personajele din *D-ale Carnavalului*. Crăcănel, de pildă, se recomandă în scena a 11-a, povestind întîlnirea surprinzătoare şi care l-a năucit, cu Pampon : «N-apuc s-ajung în colţ şi auz pe urmele mele : „Pst ! Pst ! Bibicule !" Pe mine mă cheamă Telemac, Mache, nu mă chiamă Bibicul» — procedeu savuros de a ne face cunoscut dintr-o dată şi numele şi personajul —, ca şi mai încolo cînd îşi povesteşte biografia, nu simplu, prozaic, „Am intrat voluntar", ci grandios : „...de desperare, ce am zis eu ? Dacă n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenţii..."

În *Gaiţele* de Al. Kiriţescu, Aneta Duduleanu e caracterizată cu satiră aspră ca o gaiţă, prin fiecare intervenţie a ei în discuţie ; autorul n-o cruţă niciodată : (Gata pe ceartă) „Ascultă, madam, mi-a spus doftoroaia că i-a spus Tanţa Bălan că ai fi spus la primirea de la Valerica Avramescu, că l-ai luat pe Ianache numai cu condiţia să te ducă o dată pe an la Paris..." (Actul I). Apoi : „(arătînd chilimurile din odaia Margaretei) Trenţele astea !... Sînt pline de microbi. Cine ştie de pe la ce morţi le adună armeanul de la Fîntîna cu ţap ! (Margaretei) Şi le vinde lui bărbatu-tău să-mi molipsească casa. (Zoia îi face semn să înceteze) De ce nu le dă cel puţin Zamfirei să le spele păcatelor cu sodă..." etc. (Actul II). În *Mielul turbat*, hotărît cea mai bună comedie de după eliberare, reorganizarea biroului de inovaţii nu e o oarecare operaţie lăsată la voia scenografului ori a regizorului. Autorul precizează în nota introductivă la actul II : „Decorul actului precedent. De la ridicarea cortinei trebuie să fie evident că a avut loc o profundă „reorganizare". Mesele din dreapta au trecut în stînga, mesele din stînga au trecut în dreapta, chiar şi graficele şi-au schimbat locul. Au apărut o sumedenie de diagrame colorate şi de fotografii, frumos încadrate". Dar, pentru a-şi lua totuşi şi unele măsuri preventive, autorul îşi începe actul cu o scenă care face, de altfel, imposibilă nerespectarea indicaţiei sale anterioare de decor : *Bontaş :* „Am mutat vitrina cu inovaţii în dreapta (cu un sentiment de mîndrie şi competenţă). Am studiat cîmpul. (Explicînd) Cînd vii dinspre poartă, asta-ţi sare în ochi întîi. / *Cavafu* (expert) : În ipoteza că gazetarii intră în curte pe jos. Dar dacă intră cu maşina ? Intră pe poarta B şi le sare în ochi vitrina din stînga. / *Bontaş* (a fost convins) : Mut înapoi cărţile în dreapta şi obiectele în stînga. / *Cavafu :* Şi dacă totuşi se dau jos la poartă ? (Superior) Vezi că nu te orientezi ? (A dat sentinţa) Pune obiectele în ambele vitrine..."

Un autor comic veritabil nu-şi îngăduie nici un repaus prozaic de-a lungul piesei sale. Conflictul, subiectul, personajele comice îi impun hazul pînă la ultima expresie a particularului, evident cu limitările pe care i le hotărăşte specia dramatică respectivă şi cu nuanţările determinate de diversitatea caracterelor, a întîmplărilor şi chiar de propriul său talent. În comedia lirică *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, umorul alternează cu melancolia, hohotul de rîs cu plînsul, şi e firesc ca trăsăturile comice, deşi predominante, să cunoască o anume limitare[18]. În *Avansarea şefului* de Eugen Naum, satira e întreruptă cîteodată de locuri comune, „albe", pentru că acolo autorul a pierdut încrederea în capacitatea comediei de a-i purta ideea artistică și a devenit „serios“, s-a adresat altor genuri. Dar anumite personaje nu-și pierd deloc linia comică, în nici unul din momentele în care apar și nici chiar atunci, cînd absente fiind din scenă, se pomenește doar de ele. *Mireasa desculță* de Süto Andras și Hajdu Zoltan, comedie pe nedrept jucată atît de puțin, folosește în chip constant ca mijloc umoristic maniera aforistică de a vorbi a unor personaje.

---

[18] Care nu justifică tratarea uneori în spectacol a părţii comice la nivelul vechilor reviste şi a celei dramatice, cu mijloace melodramatice, sau, în alt caz, transformarea întregii comedii într-o dramoletă.

Sînt acestea, cîteva observări cu privire la ce s-ar cuveni poate să spună critica autorilor de comedie, mai curînd decît să remarce mereu că nu sînt comedii, ori de cîte ori se adaugă una nouă celor existente. Și în plus, a da culoare criticii asupra comediilor și a detalia substanțialele constatări despre „satira necruțătoare“ și „umorul suculent“. Căci autorul de comedie poate să aibă *spirit* (adică „acea modalitate de a sugera discret un raport, lăsînd pe cititor să-l stabilească el însuși“ — *G. Călinescu)* sau doar un grotesc verbal (vezi, într-un caz, Mitică Popescu din comedia cu același nume a lui Camil Petrescu, și respectiv în celălalt, dar numai într-o măsură, Ianke din comedia lui Victor Ion Popa: *Take, Ianke și Cadîr).* Autorul poate folosi *ironia* (și aceasta în mii de feluri: Victor Hugo, de pildă, caracteriza ironia lui Cervantes ca fiind „fină, ascuțită, politicoasă, delicată, aproape galantă, cochetă“ etc. ea mai putînd fi, chiar și după publicistica noastră dar frunzărită de-a lungul mai multor ani, acidă, corosivă, nostimă, savuroasă etc.) sau numai *surîsul* (În *Journal*, Stendhal nota printre cele cinci principii ale literaturii, întîi „rîsul“ și apoi „surîsul — mărturia fericirii“). Apoi, un autor e *jovial* și *bonom*, altul e *sarcastic* și *incisiv*. Unul folosește de regulă *butada, anecdota, epigrama, calamburul, trucul ilariant*, altul doar *invectiva pamfletară*, și așa mai departe.

Mi se pare că atenția concretă — și nu numai declarată — acordată comediei originale din partea criticii, mai ales, ar putea contribui — natural, în chip modest, dar ar contribui — la dezvoltarea unei comedii mai îndrăznețe, mai vii, mai actuale, și apoi (sau, eventual, asta mai întîi) la apariția mai multor comedii, de care, orice s-ar spune — nu-i așa? — teatrul nostru duce încă lipsă...

ILEANA BERLOGEA

Invitaţie la lectura lui Friedrich Wolf

Dramaturgia progresistă germană contemporană numără printre promovatorii ei, alături de Bertolt Brecht, talent puternic şi original, şi pe Friedrich Wolf, din nefericire prea puţin cunoscut la noi. El a avut idealul de a fi, în literatură şi mai ales în teatru, mesagerul dorinţei de pace a oamenilor cinstiţi din Germania, al luptei pentru libertate şi dreptate a poporului său, între cele două războaie, ca şi în perioada postbelică.

Wolf face parte din generaţia de scriitori care şi-au căutat drumul în viaţă şi în creaţia artistică în primii ani după 1919. Pornit dintr-un mediu burghez ca simplu răzvrătit, Wolf ajunge mai tîrziu alături de clasa muncitoare, se integrează în concepţiile de luptă ale acesteia, devine răspînditorul ideilor revoluţionare, tribunul unei alte orînduiri sociale. Viaţa lui Wolf este, în această privinţă, un exemplu de probitate şi atitudine progresistă, iar bogata lui activitate literară (a scris peste 20 de piese de teatru, numeroase romane şi nuvele), un exemplu de onestitate culturală.

Wolf s-a născut la 23 decembrie 1888 la Neuwied pe Rin. După terminarea liceului, îşi părăseşte orăşelul de baştină şi pleacă marinar, apoi fochist pe un vapor. În peregrinările lui de adolescent pornit pe calea aventurii, Wolf vizitează şi Italia. Lumina şi coloritul bogat al peisajului mediteranean trezesc în el pasiunea picturii, dar se socoteşte insuficient de talentat pentru a putea exprima tot ceea ce ar fi vrut să exteriorizeze. Îşi alege în cele din urmă profesiunea de medic, singura prin care simte că poate deveni util semenilor săi. Proaspătul absolvent al facultăţii de medicină pleacă în calitate de medic de vas pentru a fi din nou în mijlocul marinarilor pe care i-a îndrăgit pentru îndrăzneala şi franchețea lor brutală şi despre care va scrie mai tîrziu un admirabil poem dramatic, intitulat *Marinarii din Cattaro.*

La 26 de ani, îl găsim pe front, unde are prilejul să cunoască toată cruzimea şi absurditatea războiului. Aici, alături de soldaţii răniţi pe care-i îngrijeşte, Wolf se maturizează, îşi defineşte poziţia de om şi de cetăţean. În 1918, devenit un activ militant al luptei împotriva războiului, face parte din Comitetul central al muncitorilor şi soldaţilor revoluţionari care se pregăteau să făurească un Octombrie roşu al Germaniei. Cu prilejul demonstraţiei din ianuarie 1919 de la Drezda, organizată în semn de protest împotriva asasinării lui Karl Liebknecht şi Rosei Luxemburg, Wolf este arestat.

La data aceasta, Wolf era deja consacrat ca tînăr dramaturg (în tranşeele din Flandra, în vara anului 1917, Wolf scrisese prima sa piesă, *Mohamed).*

Condus de o viziune originală, Wolf a încercat să facă din Mohamed un izbăvitor al suferinţelor, un crainic al eliberării viitoare. „Nu mai vrei să fii sclav! Ridică-te! Nimeni nu e sclav dacă nu se apleacă el însuşi. Nimeni nu poate fi liber, dacă nu se eliberează el însuşi". Viaţa care clocotea furtunoasă în jur, protestele celor care-şi cereau dreptul la fericire, ridicîndu-se împotriva morţii, nu apăreau însă decît prin reflex şi, în ciuda cuvintelor frumoase pe care le rosteşte Mohamed, piesa rămîne în ansamblul dramaturgiei lui Wolf o căutare de drum, o încercare de tinereţe literară, o promisiune.

După *Mohamed*, Wolf scrie *Acesta eşti tu* şi *Soarele negru*. Confuze din punct de vedere ideologic, nefinisate din punct de vedere dramatic, aceste piese demonstrează totuşi darurile scriitoriceşti vădite ale tînărului Wolf. Eroii săi sînt concepuţi întotdeauna în plină acţiune, încleştaţi în ciocniri violente şi emoţionante. Realist prin excelenţă, Wolf nu se pierde în sterile speculaţii abstracte şi, aproape fără să vrea, împrumută fiecărui personaj ceva din energia, dîrzenia şi idealul său de viaţă. În afara pieselor citate mai sus, Wolf îşi încearcă lira cu o temă inspirată de Vechiul Testament, în *Tamar*. Cu această piesă, Wolf începe să se apropie de drumul adevărat al creaţiei sale şi se arată a fi cîntăreţ al avînturilor revoluţionare, creator de eroi energici, însufleţiţi de idealuri mari, intransigenţi şi mîndri.

Lui Wolf îi sînt străine formulele şi curentele de aşa-zisă „avangardă" în dramaturgie şi în spectacol. Pentru a realiza armonios conţinutul de luptă al dramelor sale, el are nevoie de simplitatea severă a formei clasice.

Adevărata afirmare a scriitorului se produce odată cu apariţia piesei *Bietul Konrad* (1923), inspirată din evenimentele tragice ale războaielor ţărăneşti din Germania. Paradoxal, dar nu întîmplător, apariţia celei mai bune piese a lui este socotită de critică şi de foştii săi colegi — scriitori expresionişti grupaţi în jurul lui August Stramm şi al revistei berlineze „Furtuna" — ca o trădare a ideilor noi, ca o întoarcere la teme depăşite şi la forme vechi. A fost într-adevăr o „trădare", dar o trădare a individualismului, a egocentrismului, a laşităţii expresioniştilor, revoluţionari numai în aparenţă. Mulţi dintre cei care l-au atacat pe Wolf s-au întors pocăiţi în lagărul burgheziei, iar alţii, ca Hans Johst, au eşuat chiar în tabăra naziştilor.

Legăturile lui Wolf cu mişcarea muncitorească şi cu concepţiile acesteia îl îndemnau la ancorarea în realitate, pe linia unei arte cu tendinţă, mobilizatoare şi educativă. Gîndul de a scrie o piesă despre războiul ţărănesc german i-a venit cu ocazia unui „Fastnachtspiel", interpretat de ţărani, la care asistă în 1923, în Rauhen Alb, unde lucrează ca medic de ţară. Rauhen Alb era unul din locurile istorice unde s-au desfăşurat, cu secole în urmă, unele din episoadele sîngeroase ale tragediei ţărăneşti, şi „Narrenspiel"-ul jucat de ţărani amatori se păstrase nealterat de-a lungul veacurilor. În aceleaşi costume şi cu aceleaşi versuri prezentaseră şi strămoşii lor din secolul al XVI-lea, istoria celor doi cavaleri osîndiţi la moarte pentru că au răpit pasărea libertăţii. Pe scriitor începe să-l obsedeze gîndul creării unei piese care să aibă ca erou principal nu pe cavalerul Goetz, ca drama lui Goethe, şi nici pe Florian Geyer, personajul principal din piesa cu acelaşi nume a lui Hauptmann, ci pe ţăranii răsculaţi, pe acei interpreţi anonimi şi umili ai „Narrenspiel"-urilor de altădată, care la adunările secrete ale celor nemulţumiţi s-au disimulat sub haine de comedieni nebuni (dar isteţi).

Documentarea serioasă, studierea adîncă a evenimentelor epocii descoperă scriitorului lucruri pe care istoriografia burgheză le lăsase sub tăcere. Războiul ţărănesc este departe de a fi numai revolta dezorganizată a unor bande de ţărani umiliţi, ajutaţi sporadic de cîte un cavaler anarhic. Este o uriaşă mişcare de transformare naţională şi socială, pentru care luptă oameni ca pastorii Thomas Münzer şi Heinrich Pfeiffer, învăţaţi ca Dietrich Hurlewagen şi Wendel Hippler. Aceşti intelectuali adevăraţi, eroi ai Renaşterii, n-au pregetat să-şi dea viaţa, aşa cum s-a întîmplat cu Thomas Münzer, pentru a apăra drepturile călcate în picioare ale ţărănimii germane.

Wolf intenţiona să scrie o dramă cuprinzătoare, în care să ilustreze toate înălţările şi căderile acestor tragice mişcări din istoria poporului său. Dorinţa aceasta urma să capete o realizare abia în ultimii ani ai vieţii, prin drama *Thomas Münzer*. La început, se opreşte însă numai la răscoala ţăranilor din Suabia împotriva ducelui Ulrich, sub conducerea lui Konz, supranumit şi regele nebunilor din „Fastnachtspiel"-uri. Eroul său, Konz, este una din cele mai luminoase figuri din dramaturgia germană a veacului nostru. Dîrz şi neşovăitor, Konz preferă să moară decît să renunţe la lupta pentru libertate şi demnitate umană.

Aproape la fel de intransigent ca şi eroul său, este şi Wolf în viaţă. Comunist, el nu va cunoaşte ezitări sau abateri. Rar se poate cita exemplul unei dăruiri mai cinstite şi al unui ataşament mai sincer faţă de o idee, cum a fost acela dat de Friedrich Wolf. După trădarea revoluţiei germane de către social-democraţi, Wolf se îndepărtează de la orice curent sau mişcare literară ce l-ar putea înstrăina de datoria lui de comunist. Se autoanalizează cu severitate, încercînd să înveţe de la şcoala realismului lui Gorki, adevărata literatură utilă revoluţiei. *Bietul Konrad* este un examen şi o afirmare în acelaşi timp. După 1923, Wolf luptă alături de mulţi comunişti pentru reorganizarea activităţii partidului comunist german. Ca medic, combate mizeria în care trăiesc copiii proletarilor germani, ia apărarea femeilor sărace, obligate, din pricina şomajului, să devină ucigaşele propriilor fii. Avertizează, ca orator, prin nenumărate conferinţe, asupra pericolului unei dezvoltări a nazismului. Ca scriitor, se apropie de problemele contemporane, pe care le dezbate în nuvelele sale. Ca dramaturg, scrie piese inspirate de imperioasele probleme ale realităţii germane. În 1928, la o conferinţă a funcţionarilor şi muncitorilor din teatrele Berlinului, defineşte sensul propriilor opere dramatice, considerînd-le o armă de luptă, în slujba clasei muncitoare şi cerînd tuturor oamenilor de teatru să facă din artă un mijloc de propagandă pentru combaterea mizeriei, a exploatării şi a pericolului fascist.

Prima problemă contemporană pe care o tratează Wolf, după *Bietul Konrad*, este aceea a imposibilităţii realizării unui ideal în condiţiile statului capitalist. Piesa *Colonul cîine* descrie situaţia oamenilor care au părăsit Berlinul în anii de criză după primul război mondial, migrînd spre nordul Germaniei, pentru a-şi cîştiga existenţa din asanarea regiunilor mlăştinoase. Statul făcuse celor care plecau promisiuni din cele mai frumoase. Coloniştii însă nu au primit nici cel mai elementar ajutor. Wolf a cunoscut personal viaţa de animale hăituite a acestor oameni, minţiţi de autorităţi şi înşelaţi de antreprenori. Idealismul lui Jost, eroul principal din *Colonul cîine*, organizator al unei asemenea colonii, se sfarmă în lupta neputincioasă pe care este nevoit să o ducă cu funcţionari obtuzi, cu ingineri sabotori, cu o soţie care-şi pierde curajul în urma morţii copilului.

De acum încolo, an de an, în creaţia lui Wolf se succed piese legate din ce în ce mai strîns de problemele prezentului. Aceste lucrări ar putea servi şi drept lecţie de istorie asupra evenimentelor din Germania, a frămîntărilor intelectualilor cinstiţi, a revendicărilor şi protestelor lor.

Cyankali, scrisă în 1928, la un an după *Colonul cîine*, dezbate o altă problemă acută a perioadei de criză economică. Ziarele timpului relatau nenumărate cazuri de femei moarte în urma unor avorturi nereuşite, de mame desperate care-şi asasinau copiii de frica foamei. În *Cyankali*, Wolf acuză de moartea acestor femei — orînduirea capitalistă, care obligă mii de familii de muncitori să se hrănească o dată pe zi şi să se epuizeze într-o goană nebună după o nesigură bucată de pîine. Piesa a cunoscut, în decursul unui singur an, un succes uimitor. În 1929 se joacă de peste 200 de ori la Teatrul „Lessing" din Berlin, apoi la Amsterdam, Zürich, Copenhaga, Stockholm, Paris, Madrid, Tokio, fiind ecranizată și de „Fox-film". Acțiunea, ca în toate piesele lui Wolf, de altfel, este extrem de strînsă. Grăbit să intre în miezul conflictului, Wolf este dușmanul prologurilor și al expozițiilor lente, oțioase. Din primele replici, spectatorul află că Hete Fent, fiica unei muncitoare berlineze, nu-și poate îngădui să aibă un copil din pricina mizeriei. Drama fetei constă în deznădăjduita căutare a unui ajutor. Medicii o refuză din lipsă de bani, prietenii o izgonesc. Desperată, Hete își va face singură o intervenție, care o duce pînă în pragul mormîntului.

Poate există uneori în piesele lui Wolf, scăderi provenite din graba cu care scriitorul căuta să răspundă celor mai arzătoare probleme ale zilei : personaje insuficient finisate, replici ușor lozincarde sau acțiuni schematice. Aceste deficiențe sînt însă contracarate de forța morală, de suflul mobilizator al operelor.

Marinarii din Cattaro, pe drept cuvînt pusă alături de *Tragedia optimistă* a lui Vișnevski, este una din cele mai frumoase piese ale lui Wolf prin caracterul ei mobilizator, prin elanul revoluționar de care este străbătută.

Drama este închinată marinarilor flotei austro-ungare care au înălțat deasupra crucișătoarelor aflate în golful Cattaro, în ianuarie și februarie 1918, drapelul roșu în locul stindardului imperial, cerînd pace în locul războiului. Rapoartele seci ale armatei austriece pomenesc numai cîteva nume ale unor marinari condamnați la moarte pentru înaltă trădare. Acești marinari au căpătat viață, datorită condeiului lui Wolf, și trăiesc sub ochii noștri, clipele încordate ale scurtei dar eroicei lor revoluții.

Înfrînți, marinarii răsculați sînt duși la moarte. Căpetenia lor, Franz Rasch, găsește și acum tăria să-și îmbărbăteze camarazii, vorbindu-le despre victoria care va veni, în ciuda pierderilor suferite.

În fața pericolului nazist, Wolf protestează prin *Tinerii din Mons*, piesă a cărei reprezentație a fost prilejul unor crîncene lupte de stradă între comuniști și fasciști. Venirea la putere a lui Hitler îl silește pe scriitor să ia drumul emigrației. Plecat din țară, revoltat și îndurerat de tragedia pe care o trăiește patria sa, Wolf va căuta prin toate mijloacele să trezească ura împotriva naziștilor, împotriva crimelor lor, să aducă oprobiul asupra acțiunilor lor. Chiar în vara anului 1933, Wolf scrie piesa *Profesorul Mamlock*, acuză nimicitoare a bestialității fasciste și a discriminării rasiale. În anii emigrației, care durează pînă la terminarea războiului, Wolf locuiește fie în Uniunea Sovietică, fie în Franța, încercînd să fie prezent acolo unde îl cheamă munca sa de ilegalist. Wolf considera și activitatea sa de dramaturg ca parte integrantă a muncii sale de comunist. Piesele pe care le scrie pînă la începutul războiului și cele din timpul acestuia nu sînt altceva decît manifeste mobilizatoare pentru pace, o cronică a celor mai sumbri ani din istoria poporului german.

În *Floridsdorf*, Wolf aduce un omagiu muncitorilor vienezi care au organizat greva generală de protest din 1934, împotriva venirii la putere a lui Hitler. *Calul troian*, piesă menită să descrie lupta de rezistență a tineretului german din timpul lui Hitler, nu mai este bazată din nefericire pe fapte istorice. Wolf, emigrat de ani de zile, nu mai cunoștea situația din Germania, unde teroarea nazistă izbutise să înăbușe orice mișcare de protest în rîndurile celor tineri.

Cea mai valoroasă piesă din cele scrise pînă la izbucnirea războiului, rămîne incontestabil, *Profesorul Mamlock*, reprezentată în premieră la Zürich, de un grup de actori germani refugiați. Nu deseori se întîmplă, după cum relatează celebrul regizor german Wolfgang Langhof, pe atunci actor și interpret al lui Ernest în această primă reprezentație, să ai de-a face cu un spectacol în care actorii își interpretează propria lor tragedie. Piesa s-a bucurat de un răsunet mondial. Profesorul Mamlock, celebrul chirurg evreu, eroul principal al piesei, devine simbolul tuturor intelectualilor evrei cinstiți, care au fost victimele teroarei naziste. Mamlock continuă să creadă, în ciuda evenimentelor îngrijorătoare care zguduie Berlinul după arderea Reichstagului, în justețea legislației germane. Lipsa de valoare a legilor burgheze o va pricepe Mamlock numai după ce i se interzice intrarea în propria lui clinică, după ce fiica lui este alungată din școală, după ce doctorul Hellpach, nazist notoriu, pînă mai ieri un neînsemnat asistent din clinică, îl insultă cu o cutezătoare aroganță, în timp ce prietenii nu au curajul să-i ia apărarea. Părăsit de toți, revoltat de lașitatea pe care o vede în jurul său, Mamlock se sinucide.

Odată cu începerea războiului, scriitorul rămîne în U.R.S.S., deoarece Franța nu-i mai oferea decît zidurile lagărelor, pe care Pétain le instituise pentru așa-zișii suspecți politici. În 1941, după ce petrece aproape doi ani în lagărul Le Vernet, în Franța, Wolf vine în Uniunea Sovietică, unde activează ca medic, în anii grei ai războiului, îngrijind răniții germani, pe care se străduiește să-i cîștige pentru o altă viață și să le deschidă ochii asupra adevărului.

Anii petrecuți în Uniunea Sovietică au pus în fața lui Wolf marea problemă a responsabilității poporului german pentru toate crimele și dezastrele pricinuite de război. Acuzele pe care le aduce Wolf nazismului devin din ce în ce mai vehemente. Piesele *Patrioții*, *Dr. Lilli Wanner* și *Ce semeni culegi* aduc în scenă tipul nazistului, în plina dezlănțuire a sălbatecei pofte de sînge și de stăpînire care l-a dus la crime, punînd în același timp și problema vinovăției tuturor celor care au permis venirea hitleriștilor la putere, din comoditate, frică sau neglijență.

Wolf creează în aceste piese cîteva tipuri de ofițeri naziști, meniți prin sadismul lor să trezească ură. Rauch din *Patrioții*, căpitan în trupele de ocupație din Franța, doctorul Klemm, conducător S.S. din piesa *Dr. Lilli Wanner*, și Horst Lippe, ofițer în armata germană din est din *Ce semeni culegi*, sînt trei din cele mai izbutite caractere din dramaturgia lui Wolf.

Dramatismul pieselor lui Wolf, inspirate de cel de-al doilea război mondial, pornește din însăși nemiloasa selecție pe care a făcut-o istoria în această perioadă aspră. Războiul a înlesnit separarea mai netă a oamenilor, cunoașterea lor mai adîncă, accentuarea trăsăturilor bune sau, dimpotrivă, pierderea lor în noianul de interese egoiste.

Întors în patrie, Wolf își dă contribuția la crearea Germaniei libere, visată în anii de restriște. Ca cetățean și comunist ocupă în Germania democrată o serie de funcții de răspundere, printre care și aceea de ambasador al Germaniei democrate în Polonia populară.

Pentru Defa-film, Wolf scrie scenariul filmului *Consiliul zeilor,* în care demască pe baza unor documente autentice legătura dintre războiul hitlerist şi marile concerne şi trusturi americane. Ca orator neobosit, el ţine o serie de conferinţe cu scop educativ, pentru transformarea cetăţenilor germani, pentru creşterea unui alt tineret al patriei sale, iubitor de muncă şi de pace.

În toamna anului 1953, în urma unei activităţi încordate, Wolf se stinge din viaţă numai cu cîteva săptămîni înaintea zilei de 23 decembrie, cînd urma să fie sărbătorit pentru împlinirea a 65 de ani de viaţă şi să vadă, pe scena celui mai bun teatru berlinez, premiera piesei *Thomas Münzer,* ultima şi cea mai dragă operă a sa.

Dintre cele patru piese pe care mai are răgazul să le scrie în aceşti ultimi ani de muncă asiduuă pentru refacerea patriei sale, două îşi plasează acţiunea tot în timpul războiului. Rănile erau prea proaspete şi ruinele prea numeroase, pentru a abandona această temă. În *Ca fiarele pădurii* sau *Chinul, iubirea şi moartea unei tinereţi,* Wolf descrie perioada cea mai tragică din istoria războului: ultimele zile ale lunii aprilie 1945. Totul este pierdut, şi totuşi oameni continuă să moară, în mod absurd şi barbar. Încleştarea între viaţă şi moarte are o măreţie zguduitoare. Eroina piesei, o copilă de 18 ani, Hanne Krug, animată de o sălbatică dragoste de viaţă, îşi convinge logodnicul să dezerteze. Tatăl Hannei îl denunţă însă pe fugar. Pentru a nu cădea în ghiarele poliţiei, tinerii se hotărăsc să se sinucidă. E un mijloc de a-şi salva dragostea şi tinereţea. Hanne, mult mai hotărîtă şi mai energică decît iubitul ei, îşi pune capăt zilelor. Kurt, şovăielnic, este arestat şi condamnat la moarte.

Dacă partea a doua, judecarea şi condamnarea lui Kurt, nu ar cuprinde jumătate din piesă, *Ca fiarele pădurii* ar fi una din cele mai zguduitoare drame ale epocii noastre. Pledoaria pentru dreptul la viaţă, pe care Wolf o face în partea a doua a acţiunii, necesară momentului în care a fost scrisă, s-a dovedit mai puţin necesară nemuririi dramaturgului. Caracterul de manifest al pieselor sale l-a făcut de multe ori să cedeze adevăratul final dramatic, finalului de idei. Neliniştit la gîndul că nu va fi înţeles de cei mulţi, Wolf se simte obligat să-şi expliciteze intenţiile uneori pînă şi dincolo de căderea efectivă a cortinei.

Problema datoriei de scriitor, problema menirii de artist, aceea de a educa şi de a forma pe oameni, l-a preocupat pe Wolf tot timpul vieţii. De cîte ori i-a permis timpul, a încercat să-şi limpezească această problemă, această „poetică". În teatru o face în două rînduri. În piesa *Beaumarchais,* scrisă în 1940—1941, în lagărul Le Vernet din Franţa, şi în *Ultima probă,* elaborată la Berlin, în 1946. Wolf s-a simţit atras de tragedia lui Beaumarchais, a acestui om care ar fi putut să fie mare, dar în care a precumpănit laşitatea măruntă a filistinului. Wolf îl prezintă pe autorul *Nunţii lui Figaro,* în două etape ale vieţii sale: cu ani de zile înaintea revoluţiei franceze, cînd nu se teme să-i atace pe nobili şi să-l înfrunte pe rege, şi în timpul revoluţiei, cînd nu mai are puterea să fie alături de popor şi dezertează.

În *Ultima probă,* Wolf îşi pune problema inspirării din realitate, a creării unei opere adevărate şi viabile, prin angajarea pasionată a propriei experienţe de om şi de cetăţean. Acţiunea se petrece în timpul războiului şi Wolf arată că este o crimă pentru un scriitor, în această epocă de mare încercare, să se refugieze în trecut, să nu fie prezent în mijlocul concetăţenilor săi, să nu-i ajute şi să nu-i îndrume. Opera de artă valoroasă se naşte nu numai din creierul autorului, ci mai ales din sufletul lui, din durerea şi din mizeria îndurată, din suferinţe, chiar dacă acestea sînt pricinuite de moartea iubitei, aşa cum se întîmplă cu Peter Bruck, eroul piesei.

Un început al unui nou capitol de creaţie al lui Wolf îl face comedia *Primăriţa Ana,* inspirată din viaţa nouă a Germaniei de după eliberare. Din nefericire, moartea timpurie a scriitorului a făcut ca această piesă să rămînă unica de acest fel.

Ana, eroina principală a piesei, simbolizează omul nou. Este vorba de o tînără îndrăzneață, pe care locuitorii unui sat o aleg primar. Ea răstoarnă canoanele vechii societăți, trece peste unele practici birocratice, peste legile seci și strîmte, pentru a construi o viață nouă, simbolizată în piesă prin clădirea unei școli de unde se vor răspîndi lumina și cultura.

Piatra de încercare a vieții sale, opera cu care s-a identificat cel mai mult, eroul în care a pus cea mai bună parte a propriei ființe, rămîne însă *Thomas Münzer*. Friedrich Wolf a dovedit în această operă nu numai măiestria desăvîrșită a unui dramaturg matur și experimentat, ci și crezul său într-o Germanie liberă, fericită și pașnică. În războiul țărănesc, Wolf a văzut — încă de la apariția *Bietului Konrad* —, așa cum a văzut și Engels în monografia asupra războiului țărănesc german, epoca cea mai glorioasă din trecutul luptei pentru libertate a poporului, epoca în care s-au ridicat revoluționari ce pot să stea alături de marii revoluționari ai lumii.

Documentarea susținută, de ani de zile, i-a permis lui Wolf să creeze o operă care, dincolo de o valoare istorică incontestabilă, prezintă o mare valoare artistică. *Thomas Münzer* este drama care a permis multor critici germani să pună numele lui Wolf alături de acela al lui Schiller. Mesajul lui Münzer, însuflețit de dragostea de oameni, este și mesajul pe care a vrut să-l lase Wolf. „Văd cîmpii uriașe de grîu", spune Münzer în ultimele clipe de viață, cînd are în fața ochilor viziunea viitorului, „crescînd de la un capăt la altul al pămîntului. Văd oameni culegînd fructele de aur, oameni sătui și bine îmbrăcați, oameni care trăiesc în pace".

Iată ce relatează Wolfgang Langhof, regizorul spectacolului *Thomas Münzer*, care a lucrat împreună cu scriitorul, în ultimele zile ale acestuia, la punerea în scenă a piesei: „Cînd am citit acest fragment, l-am auzit respirînd adînc și puternic. L-am privit. Ședea cu buzele strînse, cu ochii strălucind în lacrimi, cu pumnul strîns pe masă, așa cum ne salutam altădată, în timpul luptelor de sub conducerea curajoasă a lui Thälmann".

Münzer, adversarul lui Luther și ideologul războiului țărănesc german, a fost prezentat pentru prima dată în literatură, ca un luptător dîrz, ca un mare iubitor de oameni, ca un părinte sufletesc al celor oropsiți, ca un erou adevărat.

Drama *Thomas Münzer* nu mai păcătuiește nici prin lungimi obositoare, nici prin idei ale veacului nostru, comunicate prin gura unor eroi de altădată. Totul este echilibrat și măsurat de ochiul sever al artistului, care și-a impus maxima rigoare. În ciuda unor deficiențe din operele lui de tinerețe, sau chiar și din celelalte, Wolf va rămîne unul dintre cei mai mari scriitori comuniști ai veacului nostru. Wolf a știut să împletească sentimente revoluționare cu o acțiune vie, cu conflicte puternice. Limbajul eroilor lui Wolf este simplu și dur. Ei vorbesc deschis, se înfruntă pe față, rostesc plini de curaj ceea ce vor să spună. Wolf nu știe și nici nu vrea să întrebuințeze fraze cu dublu sens și nici suspensii cu subînțelesuri.

„Dramele lui Friedrich Wolf sînt oglinda luptei timpului nostru", spune Wolfgang Langhof. Friedrich Wolf a știut să vorbească limba claselor. El face parte din istoria mișcării muncitorești germane, din istoria literaturii și dramei progresiste... Ca și predicile eroului său preferat, Thomas Münzer, care își spunea „servitorul lui Dumnezeu, înarmat cu ciocanul" și piesele lui Wolf sînt „lovituri de ciocan în lupta pentru dreptate, pentru victoria celor oprimați, pentru pace".

Poate că repertoriul teatrelor romînești nu ar avea decît de cîștigat dacă s-ar îmbogăți cu cîteva titluri noi, cum ar fi *Profesorul Mamlock*, *Ultima probă* sau *Thomas Münzer*, pentru a nu pomeni decît trei din cele douăzeci și patru de piese cu care Wolf a îmbogățit tezaurul culturii germane.

Actor de teatru — actor de film

Coexistenţa dintre teatru şi cinema nu se manifestă fără probleme, conlucrare sau momente de antagonism.

Faptul nu face decît să confirme — atît pentru teatru cît şi pentru film — lupta permanentă pe care fiecare din aceste arte-surori o dă zi de zi, clipă de clipă, pentru a-şi îmbogăţi mereu mijloacele proprii de expresie.

Una din problemele mai zelos dezbătute este cea a actorului chemat să întruchipeze rolul în film. Este bine să fie folosiţi actori din teatru, sau să se creeze cadre actoriceşti ale filmului sau, pur şi simplu, să se recurgă la omul de pe stradă? Cîte întrebări, atîtea ipoteze. Iar aceste ipoteze reprezintă tot atîtea tendinţe.

O scrisoare a regizorului francez Louis Daquin ne-a sugerat ideea de a solicita şi punctul de vedere al altor personalităţi artistice — I. Finteşteanu, Liviu Ciulei şi operatorul Ott Wielfried — în legătură cu problema: actor de teatru — actor de film.

Iată aceste opinii:

Interpretare omogenă

Socotesc că alegerea actorilor este una din operaţiile cele mai însemnate din procesul creaţiei cinematografice, căci, în definitiv, ei sînt cei care rămîn pe ecran. Poţi realiza travellinguri frumoase, poţi să fii un virtuoz al panoramicului şi să te joci cu obiectivul, dar orice tehnică, fie ea oricît de meşteşugită, e zadarnică, dacă actorul ce se află în faţa obiectivului „nu este“ personajul, dacă nu izbuteşte să comunice spectatorului nuanţele pe care le pretinde psihologia rolului respectiv.

Este sigur că alegerea interpreţilor prezintă mai multe dificultăţi în cazul unui film, decît atunci cînd este vorba de o piesă de teatru. Şi aceasta din multiple motive, dacă nu ar fi decît marele număr de roluri pe care le comportă întotdeauna un film şi necesitatea imperioasă de a asigura o interpretare *omogenă.* Ceea ce eu imput *Citadelei*, realizate de Marc Maurette, este tocmai lipsa de omogenitate, vădită în distribuţia rolurilor. Lucrul m-a surprins cu atît mai mult, cu cît Maurette a fost vreme îndelungată asistentul lui Jacques Becker, care, ca şi René Clair (a se vedea distribuţia din *Marile manevre)*, este un maestru în arta de a alege actorii [1].

Cred unii că „odată ce eşti actor, poţi juca în orice". Din nenorocire, lucrurile nu se petrec aşa în film, unde *adevărul interior nu este de ajuns pentru a face posibilă reprezentarea autentică a unui personaj*. În creaţia cinematografică, natura specifică a actorului, tipul său fizic, constituie criterii determinante ; şi asta, în aşa măsură, încît numeroşi actori de film nu sînt decît „naturi", a căror folosire este limitată mai întotdeauna la personajul pe care îl reprezintă. E adevărat că izbutesc adesea să creeze iluzia şi înclin chiar să adaug că prin firescul lor, ei dau aparenţa de realitate acelei lumi de fantome şi minciună făurită în „uzinele de visuri" de la Hollywood şi din Europa. De altfel, pentru asta şi sînt plătiţi scump, foarte, foarte scump.

Dar nici nu trebuie să cădem în alt păcat, şi anume în acela de a alege actorii unui film în funcţie de fizicul lor şi de imaginea fizică pe care şi-o construieşte realizatorul filmului despre rolurile în cauză. Aceasta este o concepţie formală, naturalistă, o concepţie care neagă creaţia artistică a actorului şi pare să ignore că un personaj nu se realizează numai din exterior, ci şi — mai ales — din interior. Împinsă pînă la limita extremă, o atare deformaţie duce la tendinţa absurdă de a lua ca interpret „omul de pe stradă" [2]. În realitate, asta este o soluţie care izvorăşte din lene şi mizează pe facilitate.

Îmi amintesc că pentru unul din filmele mele — *Fraţii Bouquinquant* — îmi formasem o părere precisă despre fizicul personajului principal. Am făcut probe cu vreo zece actriţe tinere, al căror tip se apropia de „ideea mea fixă". Dar, nici una din ele nu părea să aibă talentul necesitat de un rol cu adevărat zdrobitor. Am hotărît, atunci, să încredinţez acest rol Madeleinei Robinson, care era exact opusul viziunii fizice pe care o aveam despre personaj. Dar Madeleine Robinson este o foarte mare actriţă, aşa încît, la terminarea filmului, eroina a apărut pe ecran *întocmai aşa cum mi-o închipuisem de la început*.

Am credinţa că deşi obiectivul cinematografic impune anumite limite în ce priveşte „structura fizică" a personajelor, nu ne este îngăduit să uităm că, în măsura în care conţinutul interior al creaţiei este sincer, bogat, viguros şi veridic, el se reflectă în exterior, atît în trăsături, cît şi în comportament. Aş ţine să adaug că am fost puternic impresionat de calitatea jocului interior al actorilor care au lucrat la *Ciulinii*, şi afirmaţia nu este rodul unei constatări făcute într-o doară, deoarece filmul a avut în distribuţie mai bine de 80 de roluri.

În sfîrşit, aş voi să vorbesc aci despre „teatralitatea" sau „teatralismul" actorilor romîni, despre care fusesem prevenit, într-o mod foarte eronat. Ce aş putea spune, decît că de la bun început aveam încredere, pentru că *dilema : actori de cinema-actori de teatru pur şi simplu nu există pentru mine*. Există actori buni, alţii mai puţin buni, şi actori proşti. Observaţia e valabilă pentru toate ţările. Cît despre procesul interpretării cinematografice, el ţine de aceleaşi principii ca şi interpretarea teatrală. Nu avem de-a face cu nici o antinomie. Doar tehnicile diferă, şi încă nu e vorba, adesea, decît de deosebiri de nuanţe. Unele aspecte ale tehnicii de teatru se dovedesc inutile în cazul filmului, pentru simplul motiv că *obiectivul — adică, în ultimă analiză, spectatorul — se află la doi, trei metri de actor*. Adaug că tehnica cinematografică oferă mai multe posibilităţi actorului, permiţîndu-i, graţie apropierii obiectivului, să transmită pînă şi cele mai subtile nuanțe ale gîndirii, să pătrundă în domeniul imperceptibilului și să exprime ceea ce pare inexprimabil. Gabrielle Dorziat îmi spunea cîndva: „Fac teatru de treizeci de ani, film — de cinci ani... Ei bine, de cînd joc în filme, fac progrese și la teatru..." La film nu poți să trișezi. Înveți, de nevoie, să te apropii de comportarea firească a omului aflat în miezul realităților vieții. Ce aș mai putea spune? În planul tehnicii exterioare, unica exigență, în cazul actorului de film, este *perfecta sincronizare a privirii, gestului și vorbirii.* Odată înțeleasă această lege, toate tainele sînt dezlegate. În planul tehnicii interioare, adică al căutării sincerității, emoției și al exprimării sincere a acestei emoții, *Stanislawski a spus tot ce se putea spune.*

---

[1] În ce priveşte *Ciulinii* cred că am reuşit aproape să întocmim o distribuţie omogenă... Spun „aproape", deoarece eu, unul, văd trei erori... Şi de fiece dată, nu talentul actorilor respectivi este în cauză.

[2] Să nu mi se vorbească aci despre muncitorul din *Hoţii de biciclete* sau despre studentul care interpretează rolul principal în filmul *Un condamnat la moarte a evadat*. Două exemple, din cele circa două mii de filme produse în Franţa şi în Italia în ultimii zece ani ! Două exemple, luate din două producţii cinematografice cu totul deosebite şi care nu necesitau mari însuşiri actoriceşti...

Tot ce aș mai putea adăuga cu privire la munca actorilor de film a fost spus, înaintea mea, de alții, și mult mai bine decît aș ști eu s-o fac. Totuși, o ultimă observație: la cinematograf, trebuie să evităm de a „șarja interior" personajul. În materie de realizare, ca și în dialog sau interpretare, una din marile cerințe ale filmului este simplitatea, despuierea, *unitatea.* Cînd un actor lucrează la un cadru, el trebuie să caute, împreună cu realizatorul filmului, acel sentiment unic ce se vrea exprimat în cadrul respectiv. Obiectivul — adică spectatorul — înregistrează tot; de aceea, dacă într-un unic cadru interpretarea este încărcată cu multiple intenții, spectatorul este în mod necesar derutat și se produce o ruptură în procesul emoțional.

Louis Daquin, *văzut de Drag*

Louis DAQUIN

Actor sau laic?

Indiferent dacă ea e exprimată pe scenă sau ecran, realizarea artistică trebuie să fie *integrală.* Deci, nu există — cel puțin în mintea noastră — accepția unei creații „parțiale", în care actrița e mare fiindcă are pulpe lungi și sînii decoltați pînă-n suflet, iar actorul genial, fiindcă are mușchi de gladiator și blană pe piept; această falsă cuprindere a creației artistice e strict sensorială și eminamente comercială. Pe ecran sau pe scenă, adevărul artistic nu se poate realiza decît cu mijloace artistice; în care mijloace intră și capacitatea emoțională a interpretului, și formele de expresie ale acesteia.

Scena depărtează actorul de spectator, punînd între ei o zonă de *comunicare psihologică.* Ecranul, în schimb, îi apropie unul de celălalt, spectatorul privindu-l pe actor ca într-un cîmp microscopic. Faptul acesta poate crea avantaje pentru unii actori mai slabi ca fundație artistică, ori dezavantaje pentru actorii de aleasă valoare. Numai regizorul (și operatorul, cînd e artist) poate (sau pot) acomoda aceste dificultăți. Dar am văzut o mare actriță pe care nu era necesar a o despuia regizorul, cu atît mai mult cu cît picioarele ei nu mai aveau... vîrsta rolului. Și am văzut actori „mari", cărora li s-a dat glas de împrumut (ceea ce în teatru ar fi nemai... auzit!). După cum am văzut actrițe mici, dar cu mari succese „de publicitate", datorită unghiurilor voluptuoase din care le-a privit operatorul. Vedeți dar că ecranul trișează cu mare ușurință, datorită și posibilităților tehnice multiple de care dispune și, mai ales, capacității lui de *impresionare instantanee* asupra spectatorului. Viteza de recepție a spectatorului față de imaginea de pe ecran este ca viteza luminii, pe cîtă vreme în spectacolul de teatru, recepția este un întreg proces de gîndire, care se prelungește și după ce cortina și-a așezat rochia de bal pe podium.

*

Ce trebuie să aducă un actor, indiferent de originea lui artistică, pe platoul de filmare, ținînd seama de considerațiile de mai sus? Desigur, un fizic adecvat imaginii pe care regizorul și-a făcut-o în proiectul său de film. Ecranul nu are toleranțele scenei, unde plastica personajului se cere încălzită, în primul rînd, de o mare trăire sufletească, ca un rezultat imediat al măiestriei interpretului. De aceea, pe scenă actorul *n-are vîrstă*, putînd interpreta pe Hamlet și la vîrsta tatălui său; rolul acesta de o construcție atît de complexă necesită o experiență matură, care prevalează asupra tinereții fizice a personajului. Pe ecran, vîrsta și anumite particularități fizice ale acestuia sînt temeinic necesare definirii imaginii lui concrete. Oare, sub acest aspect, actorul de film poate fi „oarecine" ca origine artistică?

Ion Finteșteanu, *văzut de Drag*

*

Filmele care au avut succes, întrebuințînd în rolurile mari, actori descoperiți în stradă, fără pregătire artistică, se numără pe degete (și încă mai rămîn multe degete nenumărate!...); ca atare, sînt neconcludente ca să pună fundația unui principiu; iar paradoxul științific „excepția confirmă regula" pare a-și găsi o justă interpretare și pe tărîmul artei. Procedeul acesta al distribuirii actorului descoperit pe stradă a fost generat de altfel, de succesul pe care l-au făcut copiii în film. Dar mugurii aceștia geniali (Shirley Temple ori Jackie Coogan) nu și-au sfîrșit oare cariera cînd trebuiau abia să o înceapă? Același lucru se petrece și cu actorul de pe stradă căruia, în mod întîmplător, i s-a potrivit un personaj, iar adevăratul creator al acestuia n-a fost actorul, ci regizorul care a făcut, cu actorul său improvizat, operă de Pygmalion.

Nu susținem că descoperirea unor asemenea actori laici nu este cu putință, de vreme ce avem unele exemple remarcabile *(Hoții de biciclete, Un condamnat la moarte a evadat,* cunoscute și de spectatorii noștri, precum și interesanta experiență a lui Liviu Ciulei, în *Erupția).* Totuși, actorul *din* film trebuie să aibă sau să capete ceea ce numim noi, măiestrie, pentru că personajul interpretat nu are numai formă plastică, ci și un anumit *conținut sufletesc.* Pare-se că acest „conținut psihologic" scapă din vedere acerbilor campioni ai teoriei actorului virgin de măiestrie. Un alt aspect al aceleiași tendințe, să-i zicem „împăciuitoriste", este părerea că actorul de teatru trebuie să uite tot ce a învățat în meseria lui, din momentul în care intră pe platou. Adică, să-și lase măiestria la garderobă, ca pe o valiză oarecare, pe care să și-o recupereze la plecare... Este o absurditate prea mare pentru a merita o discuție mai amplă, dar nu mă pot reține a nu remarca faptul că măiestria artistică nu este o piesă mică, o băncuță de memorie, care s-ar putea închide într-un sertăraș ori uita pentru cîteva ore de turnare. A-i pretinde actorului de teatru a-și „amputa" măiestria, pasămite pentru a-l face mai om, înseamnă a-i castra talentul.

*

Polemica dezlănțuită între „categoriile" actor de film sau de teatru este, de fapt, o discuție de origine, ca și cum unul ar avea alt răsad artistic decît celălalt: cu alte cuvinte, actorul de teatru ar urca de pe scenă în cadrul ecranului, ducînd în spinare „balastul“ meșteșugului său, fiind astfel purtătorul de microbi ai „teatralizării“ filmului.

Bănuiesc că această maladie de care ar suferi filmul nostru nu trebuie imputată actorului de teatru. Actorii de teatru care au jucat în filmele noastre sînt actori de frunte și totuși filmul romînesc suferă de un oarecare „conformism teatral“. E un aspect, pe alocurea caracteristic, al filmului nostru. Dar actorul de film cu răsad laic interpretează de capul lui, ca și cum ar fi surprins de un operator nevăzut, într-unul din fragmentele lui de viață strict personală? Nu urcă și el pe platou? Nu „trăiește“ emoția actului de creație sub ochiul magic al regizorului, care-l dirijează în gest, mimică, vorbire, ca pe o marionetă însuflețită? Mă rog, atunci, de ce n-ar proceda la fel regizorul și cu actorul de teatru, cu atît mai vîrtos cu cît acesta, datorită experienței lui artistice, îi aduce lutul personajului împlinit în forma lui umană, regizorului rămînîndu-i doar operația de șlefuire, pentru a da spectacolului cinematografic omogenitate. De ce să-și lase actorul experiența la garderobă, ca să apară pe platou în stare parțial amnezică? Nu-i mai simplu și mai practic ca regizorul, care observă „preaplinurile“ formelor de întruchipare ale personajului construit de actorul X din teatru, să i le elimine cu circumspecția dozată, evident, în raport cu duritatea mai mică sau mai mare a personalității acestuia?

*

Desigur că actorul din teatru aduce pe platou o personalitate fermă și un anumit meșteșug, dar și o capacitate de trăire mai bogată, un conținut sufletesc cu o gamă variată de nuanțe; adică, tot dichisul personajului care, pentru film, poate fi *excedentar*. Regizorul trebuie să dozeze acest dichis, dacă el are o *concepție clară* a spectacolului său; dacă-i lipsește (și de! să fim cinstiți, se mai întîmplă...), atunci nu ne mai rămîne decît a polemiza fără rost, căutînd acel enervant „midi à quatorze heures“ pe care nu-l vom putea găsi niciodată...

Aș da un exemplu din unele lucruri care m-au nemulțumit, în modestele mele rezultate cinematografice; acesta ar putea fi aparent imputabil prea marii servituți a actorului față de meșteșugul său, cînd — în realitate— el se datorează unui lapsus al fanteziei regizorale și servituții acesteia față de un scenariu prea economic. În filmul *Citadela sfărîmată,* sînt introdus în acțiune stîngaci (și de scenariu și de regie), vorbindu-i fiului meu ca de la tribună. E neverosimil, și *filmul refuză falsurile psihologice.* În film, o clipă, apare în obiectiv într-un unghi estompat, portretul avocatului Dragomirescu, în mărime naturală, solemn și infatuat, dar fără a fi exploatat așa cum cere conținutul sufletesc al personajului.

Eu am simțit nevoia unei confruntări a imaginei vii a lui Dragomirescu cu cea din tabloul său. Fiului meu trebuie să-i vorbesc privindu-mă în propriul meu tablou ca într-o oglindă în care mi s-ar fi răsfrînt *imaginea mea morală;* încît, fiul meu ar fi avut astfel, privindu-mă *în portret,* trecîndu-și privirile de la mine la portret și viceversa, *revelația acestui om, gol de suflet ca și portretul său...* În felul acesta, Finteșteanu ar fi apărut de la început Dragomirescu și n-ar fi semănat Dragomirescu cu Finteșteanu, care are păcatul, față de un actor laic, că este recunoscut mai ușor pe stradă...

Ca să nu mai vorbim de scenariile în care actorii de comedie parcă se feresc unul de altul ca dracu' de tămîie, transformînd filmul în monoloage. Iertați, rogu-vă, pe actorii de teatru, dacă nu-i pun cu justă măsură, în valoare, nici scenariul, nici regia.

*

În concluzie, părerea mea este că această polemică pe marginea *originii artistice sau laice a actorului de film* este construită pe nisip. Actorul nu trebuie să fie decît *bun* şi *la loc potrivit*. Pentru a fi *bun*, trebuie să fie artist (ceea ce nu exclude excepţia *laicului cu predispoziţie*, cu condiţia ca acesta să fie *creat artisticeşte* de un mare regizor *ispirat)*. Şi pentru a fi *la loc potrivit*, e nevoie să fie distribuit ca atare de un regizor pentru care scenariul nu este un tipar strîmt, ci un pretext de relansare a inspiraţiei lui creatoare.

Aşa că, între *actor* şi *oarecine*, să-l lăsăm mai bine pe ultimul în stal, plătindu-şi cuminte biletul. De ce să căutăm ceea ce avem ? Numai de dragul experienţelor şi al cutezării cu orice preţ ? De ce să căutăm actori pentru film, aiurea, cînd îi avem, peste drum, în teatru ; ca şi cum regizorii noştri ar trebuie să devină nişte bieţi dragomireşti, ce-şi caută neîncetat abţibildurile care le stau în faţă, la vedere...

Şi atunci, nu s-ar putea întreba aceste „abţibilduri" ale filmului, actorii : unde ni sînt... regizorii ? Să lăsăm mai bine discuţia şi să ne vedem de treabă : *să facem filme bune !* Avem instalaţii tehnice care sînt unice, poate, în Europa. Avem actori *buni* şi *pentru loc potrivit*. Ne trebuie operatori-artişti, scenarii adecvate ecranului şi regizori, care nu cred că ne lipsesc, cît sînt lipsiţi de curajul de a ieşi din didacticism şi servitutea scenariului. Conformismul, pe care această discuţie l-a imputat actorului din teatru, l-a adus în film regizorul, care nu a ştiut să-l descopere şi să-l elimine. În cazul acesta, regizorul de film aduce — în mod subconştient — un mare omagiu teatrului.

Ion FINTEŞTEANU

Nu se poate da un verdict

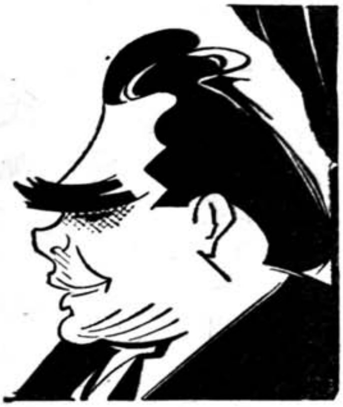
Părerea mea în problema *actor de teatru — actor de film* este că nu se poate da un verdict care să fie general valabil, că nu se poate spune că orice actor de teatru e bun pentru film, sau că nici un actor de teatru nu e bun pentru film, sau, în sfîrşit, că „omul de pe stradă" e bun sau nu, mai bun sau nu, decît actorul de teatru. De ce gîndesc astfel ? Pentru că socotesc că fiecare caz îşi cere soluţionarea proprie, adecvată. Dată fiind vîrsta lui fragedă, cred că filmul nu şi-a găsit încă forma de expresie rigidă, canonică, definitivă, precisă, din care să nu se poată ieşi. Abia acum îşi determină limitele ; sîntem spectatorii acestui fenomen. Formele de expresie ale filmului pot fi multiple. Pe de altă parte, în aceeaşi formă de expresie putem trata multe subiecte. De pildă, tratăm în mod romantic un subiect diurn şi atunci poate că e nevoie de actori de teatru, obişnuiţi cu exacerbarea sentimentelor la dimensiuni romantice. Viceversa : subiectul romantic tratat în stil diurn poate fi rezolvat cu oameni de pe stradă. Omul de pe stradă e un foarte bun actor, cînd pe stradă el umblă deghizat în civil, mascînd actorul. Cred că actorul de teatru îşi poate întrebuinţa din plin meşteşugul în film, fără ca prin aceasta să fie exclusă folosirea omului de pe stradă. Există maniere de tratare cinematografică, în cadrul cărora sarcina rezolvării dramatice cade în seama actorului, şi altele cînd centrul de greutate se deplasează pe rezolvarea regizorală, substituind emoţiei vii, create prin fiecare fibră actoricească, o altă emoţie, poate mai mecanică în aparenţă, dar mai proprie, cred, artei cinematografice. E vorba de emoţia creată prin mijloace regizorale (cinematografice) ; e vorba de momentul dramatic creat prin mişcare de aparat, prin cadraj, prin mişcare în cadru, prin montaj, prin mixarea efectului optic cu cel sonor — adică prin mijloace specifice acestei arte a imaginii în mişcare. Pot spune că de cele mai multe ori, aceasta a fost metoda cu care am scontat obţinerea emoţiei în spectator, cu filmul *Erupţia*, încercîndu-mi astfel o concepţie pe care nu o consider general valabilă, dar am socotit-o a fi haina cea mai apropriată şi reuşită a conţinutului dat. Poate că soluţia optimă stă în îmbinarea celor două metode.

Dar să revenim la actor. Cred că s-ar putea încerca o clasificare (nu știu, dacă e exhaustivă):

1) Omul de pe stradă — actor împrumută *el* personajului propria sa personalitate, oricare ar fi personajul. Bineînțeles, sînt și printre actori unii — cazuri excepționale — care fac același lucru: Jean Gabin, de pildă. Toate personajele lui sînt masive, virile, îndurătoare, lente etc.

2) Actorul de teatru sau profesionistul de film se extinde, ajunge prin interpretare la personalitatea personajului, dacă limitele extensibilității egoului său (eu obișnuiesc să numesc aceasta „limitele elasticității interioare") îi permit să facă acest lucru. Atunci, însă, cînd decalajul se face simțit — rezultatul e dezastruos.

3) O a treia categorie — cred, cea mai importantă, pentru că mi se pare că ea diferențiază specia actorului de film, atît de aceea a actorului de teatru, cît și de „omul de pe stradă" — este aceea a actorului „de farmec". Sigur că nici pe scenă farmecul nu e de lepădat (vezi, de pildă, actori „de farmec" ca Elvira Popescu sau George Vraca). Dar, în general, hotărîtoare în materie de teatru e forța interpretativă. Există cazuri — rare — care întrunesc ambele înzestrări; vezi: Greta Garbo, N. Cerkasov, L. Olivier. Totuși, sumumul în cinematografie îl obține actorul „de farmec", un farmec cu totul special, sezisabil prin intermediul filmului, ca, de pildă, Rudolf Valentino, Gary Cooper. Această specie a actorului „de farmec" presupune îmbinarea unor proprietăți fizice deosebite și a unei personalități de un gen anumit, aptă să deștepte simpatie, aș îndrăzni să spun, proprietăți puțin controlabile științific și care nu se înscriu în vreo metodă riguroasă. Efectul apariției unei asemenea personalități poate fi asemuit cu efectul provocat de o voce celebră: Șaliapin, Caruso. În teatru, însă, cazuri similare n-au dat rezultate.



Liviu Ciulei, *văzut de Drag*

Aș mai îndrăzni o diferențiere: ca să facă o artă conformă cu epoca lui, actorul de teatru trebuie să fie un om exersat în *a gîndi contemporan*, în a da sensurilor interpretarea lor actuală. Ca concepție și ca stil. Dar comportarea lui — nu pe scenă, a lui, a omului — poate fi oricare. Forța lui de despersonalizare și repersonalizare îl scutește de un obligo indispensabil în cazul actorului de film, acela de *a fi un om contemporan*. Nu cred că un om care păstrează maniere întîrziate din altă epocă, de pildă, se poate exprima adecvat într-o artă care, incontestabil, nu se putea naște decît în acest azi, pe care îl și reprezintă.

În încheiere, am să mă repet: cred că verdictul actor de teatru — actor de film — om de pe stradă nu se poate da în absolut; dacă încercăm o diferențiere categorică, excepția ne va contrazice, ca întotdeauna în artă.

Liviu CIULEI

Condiția preliminară: adaptarea

Louis Daquin abordează problema alegerii actorului, cu competența unui om care are o vastă experiență cinematografică. Concluziile la care ajunge el sînt interesante; de reținut, mai ales, îndemnul de a lucra cu un colectiv omogen, indiferent de faptul dacă acesta este alcătuit din actori de film ori de teatru. De asemenea, mi se par foarte importante recomandarea de a alege actorii, nu numai după capacitatea lor de „a face posibilă reprezentarea autentică a personajului cu ajutorul unui joc interiorizat", ci și după tipul lor fizic, și avertismentul pe care îl dă în privința folosirii „omului de pe stradă". Unde nu mă pot însă asocia părerii lui Louis Daquin este acolo unde afirmă că „dilema: actor de cinema — actor de teatru pur și simplu nu există pentru mine". Există totuși, cred, o deosebire între actorul de film și actorul de teatru, pînă în clipa în care acesta din urmă reușește să se adapteze specificului artei cinematografice, devenind în felul acesta actor de film în realul sens al cuvîntului.

Wielfried Ott, *văzut de Drag*

Faptul că acțiunea unui film se realizează în scene, fragmentate (cîteodată 500—800 la un film!) într-o ordine care nu este logică și cronologică, îl derutează pe actorul de teatru în cel mai înalt grad. De multe ori — în cazul prim-planurilor — el este nevoit să joace fără partener, să spună începutul unei replici la un moment dat într-un decor, iar sfîrșitul ei, poate, după multe săptămîni, undeva în exterior, la o distanță de sute de kilometri de locul filmării începutului replicii, trebuind însă să păstreze cu strictețe interpretarea, starea psihologică, ritmul, expresia mimică, timbrul vocii etc. Pe deasupra, el lucrează de multe ori în condiții atmosferice grele. Nu numai arșița soarelui, la unele filmări în natură, sau gerul năprasnic, la scene de iarnă în exterior, influențează de obicei jocul actorului. O sumedenie de alți factori tehnici, ca: proiectoare puternice de lumină, aparate de filmare, microfoane, macarale, travellinguri, nesuferita clachetă ce se bate cîteodată numai la cîțiva centimetri distanță de fața actorului, care în clipa următoare trebuie să redea sentimente puternice; și în fine, unghiul de cuprindere al obiectivului, semnele de demarcare ale mișcărilor, efectele de lumină și încă multe altele îi cer actorului — pe lîngă solicitările regizorului pentru un joc convingător realist și cu multă sensibilitate artistică — un permanent autocontrol, o disciplină deosebită a mișcărilor, în sfîrșit, efortul necesar realizării unei scene bine jucate, bine puse în cadrul cinematografic și perfecte din punct de vedere al sunetului.

Pentru actorul de teatru toți acești factori reprezintă o „armată de dușmani", care îi îngreuiază desfășurarea „forțelor" sale. Se simte îngrădit și, de multe ori, timorat. Durata aclimatizării la noul mediu e cîteodată de săptămîni sau chiar de luni, pînă ce actorul de teatru reușește să se debaraseze de toate complexele create de „uzina cinematografică". Unii nu se pot adapta deloc și renunță la film.

Actorul de film, dimpotrivă, nu mai este impresionat de tot ansamblul aparatelor cinematografice, de comenzile date pe platoul de filmare și de îngrădirile dictate de condițiile filmării, ci joacă cu dezinvoltură, fiind în elementul lui.

Pasajul în care Louis Daquin spune „există actori buni, alții mai puțin buni, și actori proști" conține un adevăr incontestabil, dar cred că nu ar trebui să-l izolăm pe actor prea mult de ceilalți realizatori, în frunte cu regizorul, cu care colaborează la realizarea filmului și de care depinde în bună măsură. Altfel, cum s-ar putea explica faptul că unii actori de teatru, buni, sînt mai slabi în film — George Vraca în *Viața învinge* și *Nepoții Gornistului*, Irina Răchițeanu în *Viața învinge* — și, invers, de exemplu, creația deosebit de interesantă a lui Colea Răutu în *Desfășurarea*, care depășește net nivelul lui obișnuit din teatru. Sau, de ce același actor este cîteodată bun într-un film și mai slab în altul, de pildă, Ion Finteștianu desăvîrșit în rolul avocatului Dragomirescu din *Citadela sfărîmată* și același Ion Finteșteanu, în rolul lui Bucșan din *Afacerea Protar*, neconvingător și în orice caz mult sub posibilitățile sale, dovedite de atîtea ori.

Din exemplele de mai sus reiese că la realizarea fericită a unui personaj, în film, nu sînt hotărîtoare numai posibilităţile de realizare artistică ale actorului şi nici distribuirea lui potrivită sau nepotrivită în rol, ci se resimte pur şi simplu influenţa favorabilă sau nefavorabilă a regizorului de film asupra actorului. În concluzie, cred că rezultatul obţinut pe ecran de actor nu trebuie luat întotdeauna drept criteriu de calificare a aptitudinilor lui.

În sfîrşit, problema omului de pe stradă : este adevărat că cel mai uşor se găsesc pe stradă oameni al căror tip fizic corespunde cu părerea formată de regizor despre personaj şi, în cazul cînd regizorul nu urmăreşte altă asemănare cu personajul lui decît cea fizică, se poate vorbi într-adevăr de „lene" şi „miză de facilitate" (dar numai în acest caz regretabil !). Pînă se găseşte însă omul cu un fizic corespunzător, dotat cu sensibilitate artistică, talent actoricesc şi celelalte calităţi cerute unui bun actor, iar după aceea pînă ce ajunge acest „om de pe stradă" în situaţia de a se identifica cu personajul interpretat, i se cere regizorului un efort neînchipuit mai mare decît cel cerut de munca cu actorul de teatru sau de flim.

Wielfried OTT

*

Autorii acestor opinii au urmărit mai mult să împărtăşească unele constatări din propria lor experienţă şi să exprime mai degrabă unele preferinţe, decît principii. Pentru regizorul francez Louis Daquin, spre pildă, problema esenţială pare să fie omogenitatea *ansamblului şi nu aceea : actor de film — actor de teatru.*

Ion Finteşteanu pledează pentru folosirea actorului profesionist (de „origine artistică", cum preferă să-i numească remarcabilul nostru actor) ; deci, polemica actor de film — actor de teatru nu-şi are o bază reală, regizorului revenindu-i în ultimă analiză sarcina de a face filme bune cu actori de teatru.

Liviu Ciulei se apropie precaut de problemă şi sugerează, ni se pare, climatul real cel puţin din tînăra noastră cinematografie. Problemele acestei arte atît de complexe trebuie privite cu o înţelegere sporită, dar în primul rînd, credem noi, trebuie privite. De aceea, soluţiile enunţate în forme categorice pot rămîne ineficace, şi în acest sens este de bun augur rezerva lui Liviu Ciulei, care pare să mediteze asupra căilor pe care cinematografia le deschide atît actorului de teatru, cît şi „omului de pe stradă" chemat să fie interpret în film.

Discuţia pe care am găzduit-o n-a făcut mai mult decît — aşa cum spuneam — să aducă unele constatări şi preferinţe. Ea nu a abordat înseşi problemele creaţiei actoriceşti în film, condiţiile specifice care fac posibilă această creaţie, spre deosebire de condiţiile specifice creaţiei scenice, şi nu a pus în lumină contribuţia pe care regizorul de film o are în statornicirea acelor condiţii care favorizează creaţia actoricească în cinematograf. În această direcţie, am reţinut însă ca foarte utile observaţiile operatorului Ott Wielfried, care, redînd constatări făcute pe viu, pe platoul de filmare, indică şi o seamă de condiţii preliminare, de care actorul de teatru trebuie să ţină seamă atunci cînd apare în faţa obiectivului.

Publicînd deci aceste păreri, lăsăm implicit deschisă posibilitatea găzduirii şi a altor opinii în această chestiune, în eventualitatea că ele se vor manifesta.

SANDU TELEAJEN

Note despre George Mihail Zamfirescu

Încă din copilăria plină de „tristeţi şi visuri fără soare", George Mihail Zamfirescu (născut la 13 octombrie 1899) a „jucat" teatru.

Locuia cu părinţii într-o casă din Şoseaua Basarab, casă care în romanul *Maidanul cu dragoste* avea să se numească „casa cu nebuni". Acolo, pe două capre, cu scînduri puse de-a curmezişul, îşi făcuse o „scenă". Cearşafuri şi broboade luate din casă sau adunate din vecini închipuiau fundalul, culisele, cortina.

Locuitorii cîtorva străzi din jurul Şoselei Basarab îşi aduc şi azi aminte de copilul cu ochii înroşiţi de soare, cu părul cîrlionţi, cu zîmbet bun pe buzele subţiri, care le lua cinci parale „de căciulă" la spectacolele pe care le dădea în curtea „casei cu nebuni" sau pe maidanul de peste drum.

Cîţiva băieţandri — astăzi nume cunoscute în lumea noastră teatrală şi muzicală, precum şi alţii tot aşa de vestiţi, pînă mai ieri, cuţitari în Grant sau Pleşoianu — formau trupa al cărei „director" era George Mihail Zamfirescu. Tot el scria şi piesele jucate şi era şi interpretul rolurilor principale.

Veneau vecinii bucuroşi — de cîrciumi erau sătui — şi le plăcea cum spuneau copiii poezii şi cum, „boiţi" pe faţă şi îmbrăcaţi ca oamenii mari, făceau „comèdii" să le descreţească frunţile, ori făceau pe haiducii şi se zbuciumau, de plîngeau cît erau ei de bătrîni.

Caietele rămase de atunci stau mărturie.

Cu banii adunaţi din „reprezentaţii" cumpăra covrigi şi brînzoaice, plată pentru „actori" şi din ce-i mai rămînea îşi plătea intrarea la cinematograf.

Războiul din 1916—1918, însă, la care participă ca toţi cei de vîrsta lui, îi va îngropa gîndul înaripat în tranşeele unde dăduse ochi cu moartea, întorcîndu-se din Moldova refugiului şi a tifosului exantematic „numai lacrimi, adînc şi scrîşnire"[1]. Deşi nu scrie proiectata piesă *Eminescu* — în afara debutului cu versuri publicate în „Literatorul" lui Al. Macedonski în 1918, a articolelor, schiţelor şi fragmentelor de proză pe care le publică în ziarele şi revistele din Capitală şi provincie — teatrul jucat şi scris îi va rămîne preocupare dominantă întreaga viaţă. Cei mai buni prieteni ai lui din generaţie — cu puţine excepţii — îi vor fi mai ales actorii şi elevii de conservator, donquijoteşte îndrăgostiţi de arta adevărată, în Bucureştiul afacerist şi îmbuibat de după 1918, oameni născuţi sub blestemul visului, al căutărilor unei formule de teatru nou, al sărăciei şi al scrisului: Angelo Stănescu, care evadează din boema actorilorscriitori bucureşteni şi se angajează la teatrul din Cluj, unde s-a s'nucis mai tîrziu (acestui prieten, Gemi îi va dedica un minunat fragment de proză dialogată, intitulat *Simplu,* scris în 1923 şi publicat în decembrie 1924 în revista grupului tînăr de actori-scriitori şi oameni de artă din Iaşi, „Gîndul nostru“ [2]); Dem Bassarabeanu, membru al aceleiaşi boeme bucureştene, din versurile căruia alegea trei strofe inspirate, drept încheiere a fragmentului de proză amintit; C. Barcaroiu, actor, cîntăreţ şi autor de romanţe; iar de la Iaşi, în afară de cel care scrie aceste rînduri, Ştefan Braborescu — cu care redactam, plătind singuri tiparul, revista „Gîndul nostru“ — cunoscut atunci nu numai ca tînăr actor şi director de scenă, dar şi ca poet, colaborator al revistei „Ramuri“ de la Craiova, pasionat traducător al sonetelor lui José Maria de Hérèdia; G. M. Vlădescu, stăruitor autor de teatru în tinereţe şi romancier mai tîrziu, cunoscut prin volumele *Menuetul* şi *Moartea fratelui meu.*

---

[1] Vezi *Mărturii în contemporaneitate,* Biblioteca teatrală, Bucureşti, 1938.

Pînă în anul 1922 publica versuri şi poeme în proză la „Romînia Nouă“. Într-o zi, Ion Minulescu, directorul ziarului, a refuzat să-i mai publice versurile şi i-a făcut şi o „morală“ frăţească: „Eşti tînăr, plin de talent şi o să scrii teatru, dar nu pierzîndu-ţi vremea prin cafenele şi făcînd versuri proaste. Muncă serioasă şi organizată, dacă vrei să însemni ceva în literatură!“ Cam astfel îi vorbise Minulescu, cu care a rămas legat, pînă la sfîrşitul vieţii, printr-o caldă şi trainică prietenie.

S-a hotărît să rupă cu viaţa de pînă atunci, de tot ce fusese, să se oprească acolo unde nu cunoştea pe nimeni şi unde era nevoie de el.

A plecat la Satu Mare, cu gîndul să muncească, să fie singur, să scrie.

Începutul a fost greu. Banii puţini aduşi de la Bucureşti se isprăviseră şi în tot tîrgul nu avea decît un singur prieten, tot aşa de sărac, care conducea în localitate ziarul „Satu Mare“, cotidian de informaţii ce apărea într-un format mic.

Din primele zile, George Mihail Zamfirescu a fost printre cei dintîi colaboratori, luptînd cu direcţiunea să dea o orientare mai netă ziarului, să-i adauge o pagină literară, unde, o dată pe săptămînă, să se publice versuri, proză sau lucrări de critică ori teatru.

Articolele îi erau toate publicate, dar să obţină o pagină de literatură n-a reuşit.

Fusese numit şef de birou la „Casa cercuală“. Toată ziua era ocupat la serviciu.

Din Bucureşti veneau doar cîteva ziare şi numai abonaţilor. La chioşcuri şi librării nu se găsea nici un ziar romînesc. Trupă romînească de teatru nu era, iar turneele oficiale nu ajunseseră încă pînă la Satu Mare.

Şi scriitorul venit acolo să muncească s-a hotărît să facă o trupă de teatru şi să scoată singur o revistă literară.

Voia un ansamblu romînesc cu care să poată juca în sala teatrului orăşenesc, rămasă goală. Cu cine şi cum? Bani nu erau, ci numai: tinereţe, entuziasm şi voinţă.

A ţinut conferinţe la „Casina Romînă“, a făcut apeluri prin ziar şi a strîns în jurul lui un grup de tineri ardeleni şi ofiţeri din garnizoana locală.

— Să faci cu noi ce pofteşti, domnule, dar să avem teatru...

Aşa a luat fiinţă, fără nici un fel de fonduri, „Societatea pentru Teatru şi Cultură Romînească“.

Au jucat piese din literatura romînă.

Toţi repetau cu drag, cu însufleţire, şi George Mihail Zamfirescu era fericit.

După repetiţie, interpreţii plecau. Rămînea singur să facă treburile la care nu l-ar fi putut ajuta nimeni. Să închipuie din pînzele, leaţurile şi cartoanele rămase în magaziile fostului teatru maghiar, decorurile pentru piesele lui. Muncă grea cînd nu ai cele trebuitoare...

---

[2] Vezi „Gîndul nostru“, dec. 1924, Iaşi.

Încurajat de succesul de care se bucurau piesele, a hotărît să joace şi în oraşele şi satele unde nu ajunsese teatrul romînesc: Careii Mari, Sighet, Baia Mare, în toate trupa lui a dat spectacole şi s-a bucurat de bună primire.

Din fondurile astfel strînse a scos revista „Icoane maramureşene".

Tot ce a înfăptuit acolo, pentru teatrul şi scrisul romînesc, a trebuit să fie făcut noaptea, în afara orelor de birou.

G. M. Zamfirescu

Împreună cu cîţiva scriitori şi gazetari maghiari voia să dea extindere unei asociaţii pentru prietenia romîno-maghiară.

Experienţa cu care Gemi se reîntorcea din Ardeal e adunată într-un articol intitulat „Între scenă şi literatura dramatică", publicat în numărul pe martie-aprilie 1925 al revistei „Gîndul nostru". Articolul începea cu afirmaţia categorică:

„Prima reformă temeinică în teatru: regizoratul. Pînă în pragul acestei reforme, între scenă şi literatura dramatică a fost o luptă continuă, cu repercusiuni dăunătoare artei. La început, toată grija se închina frumuseţilor literare ale operei dramatice. Tehnica rămînea pe al doilea plan. Actorul era socotit meseriaş, iar rolul lui se reducea la redarea corectă a textului. Decorul se înjgheba prin mijloace primitive. Succesul era al replicii şi — direct — al autorului. Spectatorul asculta numai..."

Continuînd să facă pe scurt istoricul evoluţiei teatrului pînă la apariţia *regizorului*, stabilea alte două etape: cu Max Reinhardt, „spectatorul *priveşte* numai"; iar cu Karl Heinz Martin şi alţi regizori „spectatorul este chemat să *interpreteze*, alături de actori".

Pornind de la spectacolele regizate în concepţie modernă, văzute pe scenele din Bucureşti, ca şi de la propria sa experienţă, Gemi îmbrăţişează concepţia regizorului francez Firmin Gémier, pentru care: „autorul dramatic e un apostol; scena un altar, iar actorul preot"[3]. Subliniind principiile fundamentale de care regizorul este dator să ţină seama, continua: „...şi la Gémier lumina are un rost bine definit. Rampa a fost suprimată. Scena se prelungeşte pînă la nivelul sălii de spectacol, iar intrările se fac prin faţa şi chiar mijlocul publicului, ca în teatrele antice".

„Spectatorul simte şi trăieşte în apropierea şi atmosfera locului în care se petrece acţiunea. Între el şi actor se înoadă un fir trainic".

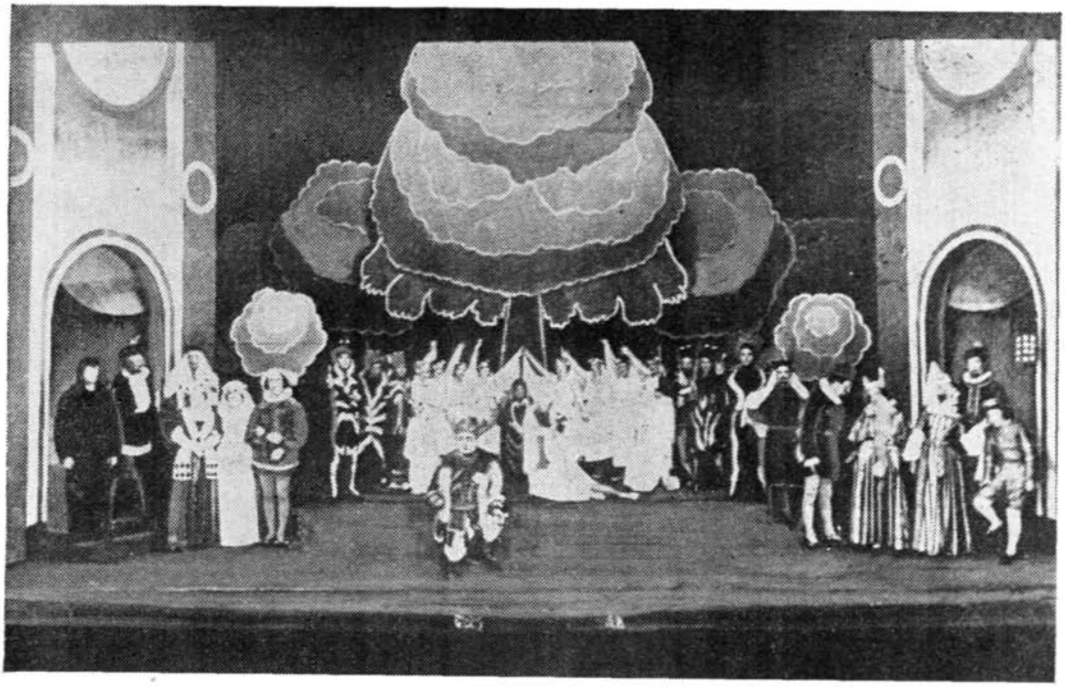
„Teatrul lui Firmin Gémier e altarul mulţimii: arta dramatică trebuie să se adreseze la toată lumea".

După ce arată că repertoriul preţuit de Gémier se sprijină pe clasici şi pe autorii moderni care îşi trag izvorul lor de inspiraţie de la clasici, accentuează că sînt ocoliţi de regizorul francez scriitorii care „scriind o piesă vor să facă din ea o afacere, o afacere bănoasă". Aceştia cultivă libertinajul şi pornografia. Pentru ei „un singur accesoriu: patul".

Graţie premiselor (rezumate de noi foarte pe scurt), încheierea articolului era logică: „Cu Gémier, lupta dusă de veacuri între scenă şi literatura dramatică pare că se stinge. El le porneşte înfrăţite (şi cu atît mai puternice) pe cărarea apostolatului".

---

[3] Gémier, *Le Théâtre,* Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Bernard Grasset, 1925.



Scenă din „Nevestele vesele din Windsor" de Shakespeare

Preocupările lui George Mihail Zamfirescu privind spectacolul și arta regizorală se împletesc acum în chip fericit cu munca scriitorului de teatru. În acest an, 1925, „Scrisul Romînesc" de la Craiova îi publică în volum *Cuminecătura*. Cu replici pe respirație și dialog frînt, cu accente de un dramatism zguduitor, întregul text dramatic al lucrării e încărcat de indicații regizorale. În același an începe să scrie comedia tragică *Domnișoara Nastasia*, capodoperă a genului prin forța dramatică și măiestria literară, prin simțul regizoral cu care Zamfirescu transpune un conflict desprins din viața periferiei bucureștene și-l face universal prin suflul de poezie și largă umanitate ce străbate cele zece tablouri. Acolo unde, însă, regizorul Zamfirescu pare să-l egaleze prin notațiile de joc și atmosferă pe autorul dramatic, e în acel minunat act provincial: *Primăvara ce s-a dus*, publicat în „Universul literar" din vara anului 1926, act ignorat ca și *Fu poruncă de la Suceava* (jucat de un singur teatru, pe cît știu) și *Sam*, piesa interzisă în 1929 și scoasă din repertoriul Naționalului din București în ajunul premierei. Protestele presei progresiste, ședința Societății Autorilor Dramatici, care a discutat „cazul *Sam*", cuvintele de revoltă publicate de scriitori, ca Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Ion Minulescu etc. nu pot alunga această mare dezamăgire a lui Gemi, care îl hotărăște *să nu mai scrie teatru*. Desigur, nu se va ține de cuvînt. Trecut prin experiența unui an de muncă regizorală, alături și sub direcția lui Victor Ion Popa, se îndîrjește să-și continuie pe seama sa activitatea regizorală, să creeze la București un teatru de cartier cu menire asemănătoare teatrelor de cartier din marile metropole ale lumii, căci: „De la margini spre centru au pornit toate revoluțiile. De la margini spre centru poate începe și ofensiva noastră literară și artistică de mîine".

Inițiază, astfel, gruparea artistică „Masca" și, la 14 martie 1931, dă spectacolul inaugural într-o sală de ateneu popular, cu o piesă originală, de un autor nejucat, anunțînd în program: *Masca* are o menire artistică pentru care își impune să activeze neobosit. Ca orice înjghebare nouă, caută un public nou, în mahalaua cu intelectuali săraci și meseriași dornici de lumină și de adevăr". Interpreți, în afară de Gemi, care a şi pus piesa în scenă, sînt: Tatiana Nottara, Kitty Gheorghiu, Tantzi Bennescu, G. Damian, Sergiu Dumitrescu, V. Negoescu, Gustav Valentin şi Bogdan Amaru, pe atunci studentul şi elevul de conservator Al. Pîrîianu.

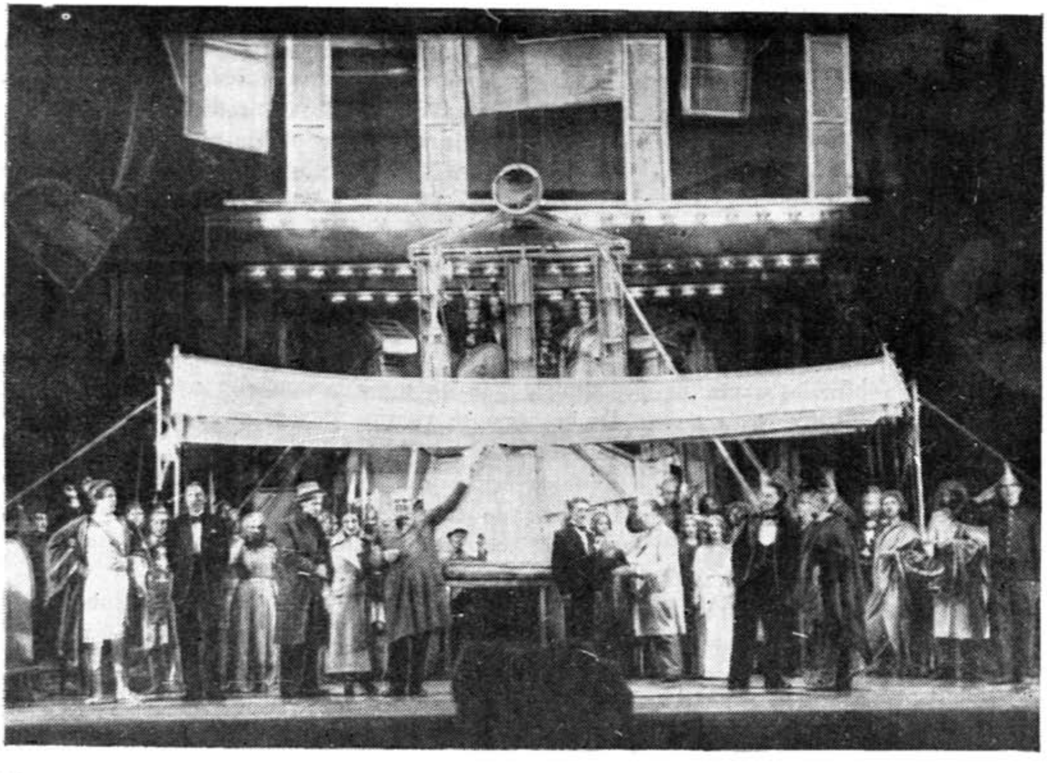
Greutăţi inerente începuturilor unei grupări cu asemenea program şi cîmp de activitate îi frîng, după o stagiune, elanul. Gemi nu dezarmează şi, adept acum al concepţiei omului de teatru spaniol Adrian Gual, pentru care „teatrul viitorului va fi un examen al conştiinţei colective", organizează gruparea „Treisprezece şi unu", care îşi inaugurează activitatea în sala Sindicatului Ziariştilor, la 31 decembrie 1932, cu spectacolul *Molima tinereţii* de Ferdinand Bruckner, pe care îl şi regizează. Un cronicar dramatic îl caracterizează pe scriitorul-regizor G. M. Zamfirescu drept „un pasionat al teatrului umanitar şi de idei"[4]. Noua grupare era alcătuită din tineri absolvenţi de conservator, elemente entuziaste, ca: Tanţi Cocea, Lucia Demetrius, Ion Gheorghiu, Emil Botta, Ion Damian, Ecaterina Predescu, Mania Antonova. *Molima tinereţii* cunoaşte un succes hotărît, iar cronicarii dramatici apreciază elogios talentul interpretelor nevalorificate scenic pînă atunci: Tanţi Cocea şi Lucia Demetrius. „Treisprezece şi unu" joacă apoi prelucrarea *Georges Dandin descătuşat* şi *Voulez-vous jouer avec moâ ?* (Vreţi să vă jucaţi cu eu ?) spectacol pus în scenă de, pe atunci, tînărul regizor Sandu Eliad. Cîtă energie a trebuit să cheltuiască, cîte adversităţi şi cîte lipsuri a trebuit să biruie şi să îndure Gemi cel plin de neastîmpăr şi stăruitoare căutări, toate acestea au fost povestite cu simplitate amară în volumul său de *Mărturii*.

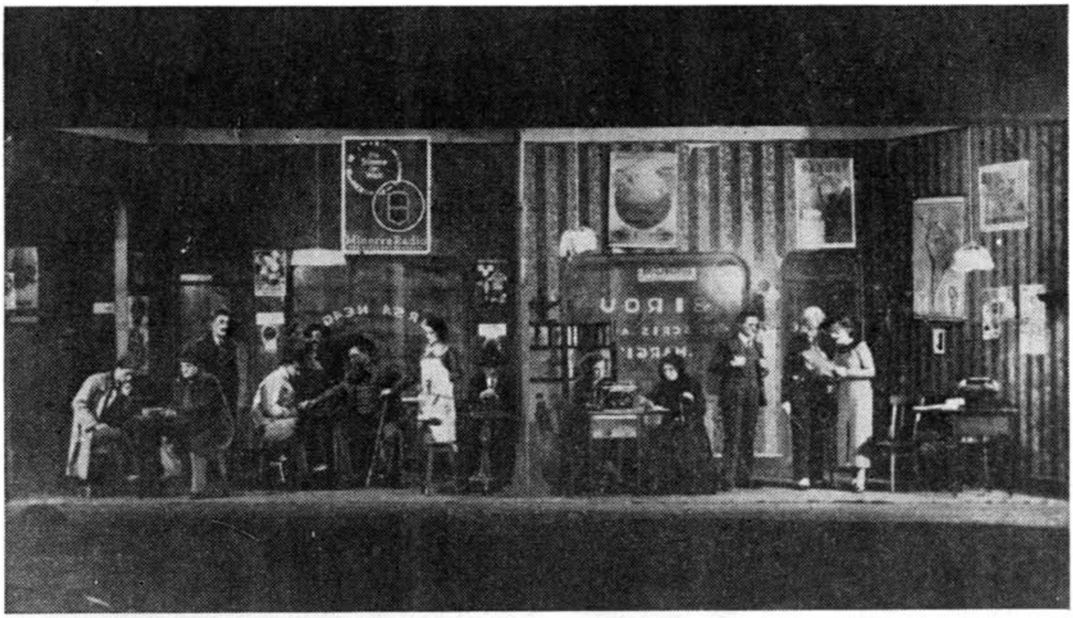
În urma muncii pînă la istovire depusă cu aceste înjghebări şi a nopţilor nedormite — pe atunci trebuia să termine şi urma să apară *Maidanul cu dragoste* — s-a îmbolnăvit de „diabet cu denutriţie din surmenaj intelectual".

---

[4] Vezi notele din volumul *Mărturii în contemporaneitate,* paginile 121—126 şi 162—166.

Scenă din „Răzbunarea sufleruluiʺ de Victor Ion Popa





Scenă din „Bursa neagră" de Isaiia Răcăciuni

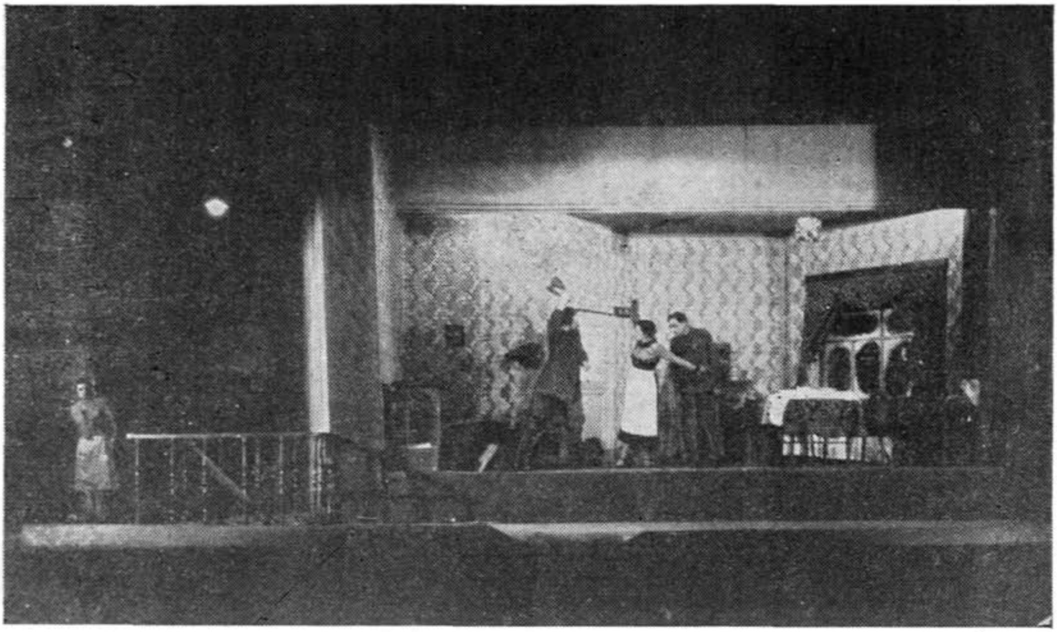
Au fost zadarnice sfaturile prietenilor și medicilor care stăruiau să se odihnească.

Era în 1933, an în care comitetul de direcție al Teatrului Național din Iași, prin maestrul Mihail Sadoveanu și prin directorul Ionel Teodoreanu, îmbrățișase propunerea ca Gemi să fie numit în postul de prim-director de scenă la Iași, în locul rămas vacant prin plecarea lui Aurel Ion Maican. Stagiunea de toamnă, care de obicei se începea cu una din piesele clasicilor originali: Alecsandri, B. P. Hașdeu, Delavrancea, I. L. Caragiale, de rîndul acesta urma, de altfel, să fie deschisă cu *Domnișoara Nastasia.* Cînd i-am adus vestea la București, George Mihail Zamfirescu m-a privit lung în ochi, m-a prins de umeri, m-a scuturat, apoi a izbucnit în rîs: „Bine, moșneanule! (așa mă botezase el, de cînd îmi citise *Moșnenii).* Tu, întotdeauna mi-aduci de la Iași vești bune și mari... Le fac diseară o adevărată bucurie a lor mei... Acum, iartă că te părăsesc! Sînt în frigurile unei premiere!..."

În vară, Gemi își muta familia la Iași, iar la 1 august 1933 se înhăma la pregătirile pentru repetițiile care, anul acela, începură la 16 august cu *Domnișoara Nastasia...*

Locuind, chiar în teatru, apartamentul ocupat pînă atunci de Aurel Ion Maican, Gemi e nelipsit din sala de repetiții, de pe scenă, din atelierele teatrului, ca și din camera de lucru a pictorului Th. Kiriacoff. Cu acesta cheltuiește nopți întregi, după repetiția de seară, discutînd textele pieselor, ideile regizorale ce vor să rezolve în fiece viitoare premieră, alcătuind devizele pentru decoruri și costume. (Fedia Kiriacoff era pe deasupra nevoit să-și vînture somnul, noapte după noapte, și cu celălalt pasionat director de scenă al teatrului, cu Ion Sava.)

Lui Gemi, îi revin din repertoriu, pentru noua stagiune, punerea în scenă a opt premiere: *Domnișoara Nastasia, Lozul cel mare* de Simion Iuskievici, *Karl și Ana* de Leonhardt Frank, *Taifun* de Melchior Lengyel, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Hoții* de Fr. Schiller, *Harap Alb* de Nela Stroescu și *Luna de miere,* comedie muzicală de Adrian Pascu și Raul Sculy. În vreme ce Ion Sava urma să monteze: *Corul familiei, Hamlet, Țarina* și altele. Stagiunea mai cuprindea piese puse în scenă de actorii societari de onoare, plus reluări din stagiunile anterioare, în frunte cu *Mireasa din*



Scenă din „Karl şi Ana“ de Leonhardt Frank

Tărăscău, Chiriţa în provincie, Baba Hîrca, Datinele, totalizînd între 24—26 de premiere şi 8—10 reluări. Dacă ţinem seama că în acel timp nu se jucau spectacole la Iaşi în zilele de luni, miercuri şi vineri, aceste zile fiind destinate repetiţiilor şi că lunar trebuiau scoase trei premiere, se poate vedea ce muncă titanică se cerea pe atunci directorilor de scenă, actorilor şi pictorului scenograf, ce eforturi şi cîte nopţi nedormite personalului tehnic de la ateliere.

Munca nu-l sperie pe Gemi. Trupul lui firav ascunde o energie încăpăţînată, ca şi a fostului prim-director de scenă, Aurel Ion Maican, regizorul care obişnuise pe spectatorii ieşeni ca, la fiecare premieră, să vadă rezolvate într-un mod nou nu numai probleme de interpretare, ci şi de costumaţie şi decor, în simbioză cu jocul actoricesc. Gemi se adaptează, în chip exagerat, aş spune, acestui iureş de muncă, neîngăduindu-şi decît arareori răgazul unei raite prin librării ori participarea la şedinţele de redacţie săptămînale ale revistei „Cadran“, publicaţie cu pronunţat caracter antifascist, al cărei program îl semnase cu entuziasm.

În condiţiile de muncă teatrală arătate, George Mihail Zamfirescu angajează, dă şi cîştigă bătălii artistice, ori suferă înfrîngeri (de casă), cu spectacole pe care nici astăzi actorii şi spectatorii vechi ai Naţionalului nu le-au uitat. Schimbată ca manieră de joc şi ca montare faţă de premiera de la Bucureşti din 1927, comedia tragică *Domnişoara Nastasia* cunoaşte în regia autorului un succes care avea s-o înscrie pentru numeroase stagiuni în repertoriul permanent al teatrului. Premierele arătate mai sus, începînd cu dramaticul episod de război al lui Leonhardt Frank: *Karl şi Ana*, îi aduc lui Gemi prestigiu, iar teatrului şi actorilor, biruinţe răsunătoare. Dar, cum din recuzita oricărui spectacol şi succes de teatru nu lipseau mai niciodată spinul, otrava sau pumnalul, în munca lui regizorală, Gemi avea să îndure multe adversităţi, să cunoască violente ciocniri şi nedreptăţi. Bătea un vînt rău pe culoare, în sălile de repetiţie şi chiar pe scena teatrului din acel timp. Domnea — incipient — un spirit de frondă capricioasă, de pronunţat vedetism şi de istericale: actori care refuzau roluri sau repetau de mîntuială, întîrziau la replici sau nu se supuneau indicaţiilor regizorale... Starea se transmite şi elementelor tinere, ba chiar personalului tehnic de scenă. Nici Ion Sava nu e scutit de amărăciuni similare. O actriţă primă, la o repetiţie, se preface surdă, şi-l sileşte pe regizor — spre a se face înţeles — să ridice tonul, ceea ce provoacă ilaritate. Ion Sava consemnează faptul în condica de repetiţii. Acelaşi lucru îl va repeta şi Gemi, care, de-a lungul anilor, va umple numeroase pagini cu scrisul lui mărunt, consemnînd acte de indisciplină actoricească şi chiar de sabotaj din partea unor electricieni, care nu reglează iluminatul la premiera *Cuadratura cercului,* iar el, ca să nu o amîne, scrie negru pe alb că a fost nevoit... să fure noaptea becuri de la lămpile din grădina teatrului, împreună cu regizorul tehnic I. R. Matache şi inginerul M. Popovici.

Cu toate aceste amărăciuni, o adevărată întrecere de calitate a jocului actoricesc, a concepţiei regizorale şi a realizărilor scenografice pare să se aprindă între tinerii regizori ai teatrului : George Mihail Zamfirescu şi Ion Sava. Premierele celui din urmă cu piese ca : *Scene de stradă, Hamlet, Ţarina,* opereta *Gheişa* etc. atrag o egală afluenţă de spectatori şi aceleaşi aprecieri elogioase în presa vremii din Iaşi şi Bucureşti.

Mulţumirea lui Gemi ar fi deplină dacă nu s-ar ivi tocmai acum nemiloasa scadenţă a istovitorilor lui ani de muncă, scadenţa nopţilor chinuite la scris, a luptei supraomeneşti cu sărăcia, cu duşmăniile, cu dezamăgirile, ca aceea încercată cu piesa *Sam,* şi cu prostia tuturor nechemaţilor întîlniţi de el mai ales în „...căţeaua de viaţă, mama ei !..." Începe să aibă simptome, apoi crize tot mai grave de diabet, e forţat să urmeze zilnic injecţii cu insulină, să ţină un drastic regim de hrană numai din anumite alimente, cîntărite şi acelea cu gramul...

Respectîndu-şi excesivul program de muncă cerut de teatru, în ciuda bolii care-l subminează, la Iaşi, ca şi la Bucureşti, Gemi îşi rupe din odihna nopţilor şi scrie, scrie fără răgaz : articole şi cronici dramatice ori literare pentru ziarele şi revistele din Iaşi şi Bucureşti ; scrie, în acest timp, comedia amară *Idolul şi Ion Anapoda,* se încăpăţînează să-şi termine romanul *Sfînta mare neruşinare,* să publice nuvelele *Isprava duhului roşcovan* în „Cadran" şi *Adrian vede peste timp* în „Însemnări ieşene".

Activitatea multiplă de regizor, de cronicar şi autor dramatic, romancier şi ziarist nu-l împiedică totuşi ca, în 1936, să pornească redactarea volumului de cronici şi articole legate de mişcarea teatrală a ţării, intitulat *Mărturii în contemporaneitate.*

În a doua stagiune la Iaşi, 1934—1935, pune în scenă *Tatăl* de Strindberg, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Banii* de Octave Mirbeau, *Domniţa Zăpădiţa,* piesă pentru copii de A. Pascu, şi *Bursa neagră* de Isaiia Răcăciuni, piesă căreia ii pregăteşte o distribuţie de calitate şi pe care ţine s-o îmbrace într-un vestmînt scenic realist. Dar premiera nu poate avea loc. Fascismul pătruns în rîndurile tineretului universitar ieşean nu îngăduie ca un scriitor şi regizor progresist şi membru al asociaţiei „Amicii U.R.S.S." din Iaşi să aducă pe scenă piesa unui autor care nu păcătueşte prin lipsă de talent, ci prin faptul că nu e... etnic. În seara premierei, dacă parterul şi lojile sînt pline pînă la ultimul loc, galeria, ca prin miracol, geme de spectatori. Nimeni n-a putut bănui că aceştia erau studenţi cuzişti şi legionari, cu bilete cumpărate din timp şi puşi anume să fluiere, să vocifereze şi să sugrume spectacolul. Chemată în grabă, poliţia nu găseşte altă soluţie decît să evacueze sala şi să recomande direcţiei ca *Bursa neagră* să fie scoasă de pe afiş.

În stagiunile 1935—1936 şi 1936—1937, sănătatea îl împiedică pe Gemi să regizeze prea multe spectacole. Dar *Scrisoarea* lui Maugham, *Cuadratura cercului* a lui Kataiev, *Inocentele* de Lilian Hellmann dovedesc acum o deplină maturitate în concepţia regizorului Zamfirescu. Pentru *Răzbunarea suflerului* de Victor Ion Popa, Gemi pregăteşte o punere în scenă deosebită. Păstrăm în manuscris un articol publicat de el în ziarul local „Opinia", din care cităm : „Cred că *Răzbunarea suflerului* este una din cele mai complexe piese din repertoriul modern, ca interpretare şi în egală măsură ca tehnică regizorală. Cu cît au fost mai mari și mai variate greutățile pe care le-am întîmpinat, cu atît a fost mai mare și efortul nostru de a le învinge..."

„...Pe lîngă marile ei calități de umor și satiră socială, piesa domnului Victor Ion Popa, el însuși un fruntaș al mișcării teatrale contemporane, are un rost mai adînc. Toate problemele crizei prin care trece teatrul în genere sînt atacate fără nici un menajament. Și, din acest punct de vedere, piesa d-lui Victor Ion Popa trece dincolo de cadrul profesional, în interesul general pe care o contemporaneitate conștientă e datoare s-o poarte unei manifestări spirituale de care depinde, în mare măsură, echilibrul sufletesc al colectivității romînești. Cabotinismul a invadat nu numai teatrul. Lupta pe care umilul personaj al d-lui Victor Ion Popa o duce împotriva cabotinismului sufletesc și artistic al celui care face o trambulină, indiferent de sfera lui de activitate, din minciună, din calomnie și din sărăcia lui de duh împodobită cu panglicuțe, este lupta tuturor oamenilor conștienți de azi".

În stagiunea 1937—1938 și 1938—1939 starea sănătății lui Gemi se agravează. Amărăciuni ca acelea de care am pomenit îl fac să ia hotărîrea de a se muta înapoi la București. Își păstrează postul de prim-director de scenă, ține conferințe la teatru în cadrul șezătorilor literare și artistice, cînd e solicitat, colaborează la ziarele din Iași, la revista „Însemnări ieșene" și mai ales la revista „Teatrul", prin care am căutat să înnodăm la Iași firul publicației cu același titlu redactată de G. Topîrceanu în anii de directorat ai maestrului Mihail Sadoveanu. În paginile „Teatrului", George Mihail Zamfirescu publică un entrefileu omagial pentru I. L. Caragiale, articolul „Cîteva cuvinte despre Mircea Ștefănescu", „Prefață la Șezătoarea Ion Creangă", cuvînt rostit de el la aniversarea a 100 de ani de la nașterea marelui povestitor, în februarie 1938, și „Rostul șezătorilor literare și artistice duminicale".

Mutat în Capitală, Gemi se angajează ca redactor la ziarele „Adevărul" și „Dimineața". Face naveta București-Iași și mai pune în scenă: *Veste bună* de Mircea Ștefănescu, *Zîzania* de Charles Vildrac, *Heidelbergul de altădată* de Förster, *Othello* de Shakespeare, *Allegro ma non troppo* de Ion Minulescu și *Nisipuri mișcătoare* de Antonio Conti.

Crizele de diabet se accentuează. La una din repetițiile piesei *Heidelberg* cade în încremenire ca de piatră, pe scenă, și cu mare greu e readus la viață și dus în locuință.

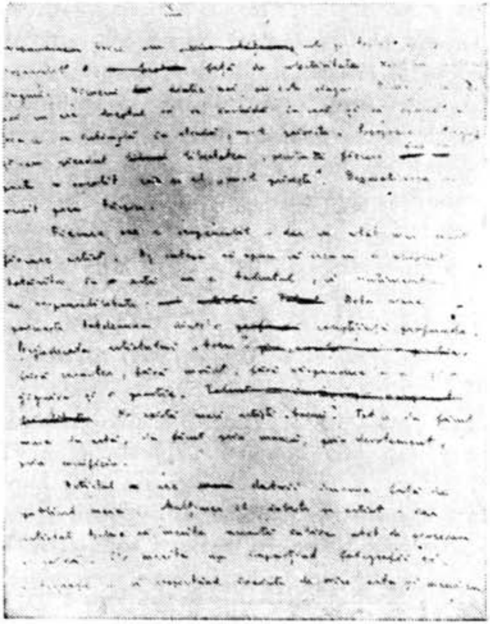
Devotamentul și îngrijirile prietenului doctor Neculai Văcăreanu nu-i pot ajuta, cîtă vreme Gemi se încăpățînează în munca lui sălbatică, extenuantă, pe frontul teatrului și al scrisului. Moartea — scadență între toate implacabilă — survenită în toamna anului 1939 (8 octombrie) la București, pentru noi, prietenii care îi cunoșteam amarul și suferințele, a însemnat zăbranic cernit de lacrimi din adîncul inimilor, lacrimi al căror izvor nu-l va putea niciodată slei aripa zborului grăbit al anilor.

Un inedit al lui Mihail Sebastian

Ne-a parvenit un manuscris inedit al lui Mihail Sebastian. Sînt însemnări, mai precis cîteva note, scrise după toate probabilitățile în timpul ultimului război. Sebastian afirmă aici necesitatea inspirației din viață, precizează răspunderea artistului în raport cu societatea, încheind printr-un elogiu al condiției oamenilor de artă în U.R.S.S. (Manuscrisul aparține actriței Beate Fredanov.)

Arta e un simplu joc artificial, dacă nu pornește din viață și dacă nu se îndreaptă spre viață. Acest lucru e adevărat pentru toate artele, dar mai ales pentru teatru. Și a fost adevărat, pentru toate timpurile, dar mai ales pentru timpul nostru.

Cred într-o artă pusă în slujba vieții : o artă care merge spre lumină, spre adevăr, spre libertate.



Atîta sînge a curs pe tot întinsul pămîntului, atîta suferință a zbuciumat inima oamenilor, încît o artă blazată nu mai e cu putință. Din suferință se naște un dor nesfîrșit de viață, o sete de bucurie și de frumusețe. Arta timpului nostru va trebui să răspundă acestor așteptări.

Orice om este și trebuie să fie responsabil față de colectivitate. Noi nu suntem singuri. Nimeni dintre noi nu este singur. Nimeni dintre noi nu are dreptul să se închidă în casă și să spună că ceea ce se întîmplă în stradă, nu-l privește. Popoare întregi și-au pierdut libertatea, pentru că fiecare ins în parte a socotit că pe el „nu-l privește". Dezmeticirea a venit prea tîrziu.

Fiecare om e responsabil — dar cu atît mai mult fiecare artist. Aș cuteza să spun că ceea ce e absolut hotărîtor în artă nu e talentul, ci sentimentul de responsabilitate.

Arta mare pornește totdeauna dintr-o conștiință profundă. Prejudecata artistului „boem", fără caracter, fără cuvînt, fără răspundere —e și o jignire și o prostie. Nu există mari artiști „boemi". Tot ce s-a făcut mare în artă, s-a făcut prin muncă, prin devotament, prin sacrificiu.

Artistul are datorii imense față de publicul mare. Mulțimea îl iubește pe artist — dar artistul trebuie să merite această iubire atît de generoasă și caldă. S-o merite nu împărțind fotografii și autografe — ci respectînd înainte de orice arta și menirea ei.

Ni se vorbește — pe drept cuvînt — cu multă admirație despre situația minunată pe care o au artiștii în U.R.S.S. Ni se spune ce loc însemnat ocupă ei în societatea sovietică și cum le e răsplătită munca. Ni se vorbește despre casele lor, despre bibliotecile lor, despre viața lor extraordinară. Totul e adevărat. Dar mai e adevărat un lucru, pe care trebuie să-l luăm în seamă înainte de orice: artistul sovietic este un artist al poporului. El are o misiune, crede în această misiune și se simte responsabil pentru îndeplinirea ei.

Nikolai Ohlopkov: „Spectatorul, oaspetele actorului”

Pe cartea de vizită a Teatrului „Maiakovski" n-ar putea fi înscris nici unul dintre obişnuitele superlative: cele mai bune forţe actoriceşti, cele mai numeroase premiere, cea mai frumoasă sală. Din cîte ştiu, MHAT-ul reuneşte o constelaţie mai bogată de capete de afiş; Mossoviet-ul oferă spectatorilor mai multe piese pe stagiune; iar în ceea ce priveşte calitatea sălii, Teatrul Armatei Sovietice poate fi, pe bună dreptate, invidiat. Ceea ce explică însă marea popularitate a scenei de pe strada Herţen, avînd deplină valoare de superlativ, este stilul. Stilul specific, stilul original al teatrului. Trei cuvinte exprimă lapidar, deşi la prima vedere vag, formula acestui stil: spectatorul, oaspetele actorului.

Pe conducătorul şi animatorul acestui colectiv, Nikolai Ohlopkov, artist al poporului, îl întîlnesc aievea, în cabinetul său de lucru, aşa cum îl cunoaşte din filme spectatorul romîn. Îl întîlnesc, adică, în carne şi oase pe comisarul Vorobiov din filmul Povestea unui om adevărat, *realizat după romanul lui Polevoi; pe Batmanov, şeful şantierului din* Departe de Moscova, *ecranizare a cărţii lui Ajaev; pe tovarăşul şi gazda din ilegalitate a lui Vladimir Ilici din* Lenin în Octombrie. *Căci, Ohlopkov face parte dintre acele personalităţi artistice ce par a nu depune nici un efort intrînd în rol. Nu ştii unde se termină viaţa omului şi unde începe aceea a artistului. Pe ecran, Ohlopkov este acelaşi din viaţa de toate zilele. Aceeaşi prezenţă robustă, impunătoare, lipsită însă de orice element distant, glacial; e impunătoare prin umanitatea ei, prin căldura, prin comunicativitatea, umorul şi adesea prin patetismul firesc, de o natură specific rusească. O faţă cu trăsături rotunde, de la arcuirea sprîncenelor şi ovalul bărbiei, pînă la buzele mari şi groase, oferă o imagine caracteristică a expresiei de blîndeţe. Ochii mici, aproape invizibili, asemenea unor ferestruici abia-abia crăpate, se feresc parcă veşnic de o lumină prea puternică. Sînt ochii aceia ca nişte linii, aşa cum îi au oamenii trăiţi în împărăţia orbitoare a zăpezilor. Se spune că fiecare om are o culoare a lui proprie: dacă este adevărat, culoarea lui Ohlopkov — sugerată de ochi ca şi de păr, de chip ca şi de gesturi — este argintiul. Şi în toată fiinţa sa sălăşluieşte ceva de urs mare şi blînd, de urs alb, oricît i-ar putea şoca pe unii comparaţia.*

Îl găsesc stînd de vorbă cu unul dintre cei mai valoroşi actori ai teatrului, Lev Sverdlin. Cunoscut de asemenea, ca actor de film, publicului romînesc. Cei doi pun tocmai la punct ultimele mici amănunte în vederea unui original spectacol, ce urmează să înceapă peste zece minute. Mă uit la ceas: 12 fără 10. Ce spectacol poate avea loc la această neobişnuită oră? Spectatorii sînt şi ei neobişnuiţi: actori şi regizori, oameni de teatru din numeroase ţări, aflaţi în vizită la Moscova şi care şi-au manifestat dorinţa de a cunoaşte laboratorul de creaţie condus de Nikolai Ohlopkov. Fapt care-mi pare a fi

Nikolai Ohlopkov (x) împreună cu un grup de colaboratori, în faţa machetei viitoarei clădiri a Teatrului „Maiakovski"

cel mai potrivit prolog al discuţiei: vor fi prezentate fragmente din cîteva piese, dintre cele mai caracteristice pentru stilul teatrului, printre care Hamlet, Furtuna *lui Ostrovski şi* Aristocraţii *de Pogodin.*

Peste două ore, după spectacol, din nou în cabinetul lui Nikolai Pavlovici Ohlopkov... În sfîrşit, a trecut cu bine valul de întrebări, de invitaţii, de cereri de autografe şi de bilete pentru spectacolele de seară! Obosit dar amabil, directorul teatrului e pregătit şi pentru... al nouălea val, ultimul. Gata, deci, să-mi răspundă la întrebări (şi dacă nu relatez aici impresiile de la neobişnuitul spectacol, e fiindcă socotesc că ele s-au cristalizat optim din înseşi spusele lui Nikolai Pavlovici).

Aşadar, „gong"!

— Începuturile acestei orientări? În 1922, la Irkutsk (Siberia) am pus în scenă un spectacol pe o estradă publică. Dedesubtul scenei, sub podea, se afla orchestra oraşului, compusă din 300 de muzicanţi. În jurul estradei, sutele de spectatori luau parte directă la spectacol. Ei erau, totodată, şi actori. Piesa era scrisă de mine, anume pentru reprezentarea ei în aceste condiţii, ale estradei. Un spectacol simbolic, revoluţionar: doborîrea tiraniei. Eram totodată regizor şi actor principal. Pe vremea aceea, eram foarte tînăr, aveam 22 de ani, şi nu înţelegeam în profunzime marile greutăţi legate de creaţia dramatică. De la acest spectacol au început să mi se închege în minte primele gînduri legate de prezenţa spectatorului ca oaspete al actorului. Înţelegerea, cristalizarea au venit însă mai tîrziu.

— Dar ce înţelegeţi prin formula „spectatorul, oaspetele actorului"? Cred că nu e vorba de lărgirea figuraţiei...

— Îţi spuneam că înţelegerea a venit mai tîrziu. Şi iată cum: odată, la un club, marele Gorki vorbea tineretului. La început se păstra distanţa firească dintre sală şi scenă. Apoi însă, pe măsură ce vorbea Alexei Maximovici, comsomoliştii au început pe nesimţite să se apropie de el, urcînd încetul cu încetul pe scenă... Voiau să-i vadă ochii de aproape, să-i surprindă cele mai tainice inflexiuni ale vorbirii. Gorki privea adînc în ochii ascultătorului, se întrerupea cîteodată emoţionat, făcea pauze lungi şi, uneori, tulburat peste măsură, plîngea. În seara aceea, ieşind de la club, mi-am spus: iată cheia problemei; iată cum poate lucra asupra oamenilor emoţia. Direct, nemijlocit, sincer. Spectatorii trebuie, în fond, să vină în ospeţie la actori. Dacă piesa e proastă, desigur că ea nu va exercita nici un fel de influenţă. Dar dacă e o piesă bună! Fireşte, pentru actori e mult mai greu să joace aşa: aici, trucurile, convenţionalismul, micile minciuni scenice se văd; totul îi apare cu claritate spectatorului. Trebuie deci plîns cu adevărat, trebuie iubit şi urît sincer.

— Care este legătura pe care o realizaţi între această viziune asupra spectacolului teatral şi mijloacele de exprimare scenică? Mai ales că, după cum am avut astăzi prilejul să constat, ele i-au surprins foarte mult pe oaspeţii dv.

— Uneori, jucăm fără decor. Dar, pe de altă parte, afirmăm realismul. Cum se împacă una cu cealaltă? Nu se ascunde aici o contradicţie? Explicaţia constă în varietatea stilurilor, a individualităţilor în cadrul realismului socialist. Iată, noi cei de la

Teatrul „Maiakovski“ sîntem, pe planul creației, în dispută cu MHAT-ul. Între noi sînt deosebiri pe plan artistic. Noi ne bazăm pe o anumită tradiție, pe faptul că — după cum spuneam — spectatorul însuși trebuie să participe în spectacol. Pe faptul că spectatorul este receptiv, talentat. De aceea, noi ne bizuim din plin pe fantezia lui. Există vechi tradiții populare ruse din Evul Mediu. Știu că așa joacă și actorii chinezi și japonezi. Esențialul este ca spectatorul să fie menținut în cadrul realismului... Spui că erau surprinși ?... Perfect explicabil. De cîte ori călătoresc prin Occident, mi se pune întrebarea dacă la noi există libertate de creație. Unora nu le intră în cap ce înseamnă a sluji în mod liber, deschis, poporul. Și în acest sens sîntem pe deplin sprijiniți. Uite : noi nu vrem să jucăm pe scenă. Vrem să jucăm pe estradă. Într-unul din spectacolele noastre actorii se plimbă prin sală, în mijlocul spectatorilor. Pentru piesa pe care o jucăm acum, *Aristocrații* de Pogodin — din care ai văzut astăzi fragmente — am construit platforme. Piesa aceasta despre hoți și prostituate are un profund sens umanist : în fiecare om există ceva bun, ceva care trebuie pus neapărat în evidență. Am așezat scaunele pe scenă. Acolo stă publicul. Iar în mijlocul spectatorilor apar actorii. Avem deplină libertate de a ne dezvolta stilul. Aici însă nu e vorba numai de o preferință, ci de o chestiune de principiu. Ea stă la baza căutărilor noastre în domeniul mijloacelor de exprimare : sîntem împotriva artei-fotografie, împotriva acelor decoruri încărcate, fastuoase, care, sub masca realismului celui mai ortodox, propulsează în fond naturalismul. Noi susținem că viața trebuie să treacă prin filtrul fanteziei creatorului. Or, în goana sa ortodoxă după amănunte, după micile adevăruri, artistul va pierde din vedere tocmai marele adevăr.

— *Ce accepție dați acestei expresii : marele adevăr în artă ?*

— Voi veni cu exemple. Mai cu seamă că o consider drept o problemă fundamentală a creației. Adevărul mare se află în adîncuri, el trebuie descoperit. Să-l luăm drept exemplu pe Serghei Tiulenin din *Tînăra Gardă* a lui Fadeev. Adevărul „mic“ constă aici în faptul că Tiulenin e un băiețandru aparent neserios, aproape un copil, pus mereu pe ghidușii. Dar iată adevărul cel mare : atitudinea neșovăielnică, eroică, a lui Tiulenin în timpul războiului. De aceea spun că viața nu poate fi transpusă în mod mecanic, fotografic, incidental în artă. Trebuie totdeauna ținut seama de marele adevăr. Cu prilejul expoziției lui Rodin, pe care am văzut-o la Paris, mi s-a relatat un fapt semnificativ din viața marelui sculptor. Se zice că cineva l-a întrebat odată de ce și-a intitulat grupul statuar al celor trei femei goale : *Chemare* sau *Muzică*, iar nu, pur și simplu, *Trei femei goale*. La care se zice că Rodin ar fi replicat aspru : Nu. Asta n-ar mai fi artă... Cu alte cuvinte, Rodin se pronunța în favoarea aceluiași adevăr mare, larg...

— *Prin urmare, vă gîndiți la forța de generalizare a imaginii scenice.*

— Cînd dăm spectacole în acest mic teatru al nostru, ne străduim totdeauna să ascultăm nu numai pulsul vieții de pe scenă, ci marele puls al vieții, al lumii largi. Altfel, nici n-ar fi posibil... Căci, oare *Othello* e o poveste de familie ? E oare dragostea dintre un general maur și o femeie albă ? În această piesă sînt zugrăvite toate națiunile, întreaga omenire. Oare *Nora* e o poveste despre o casă de păpuși ? Nu este, de asemenea, imaginea unei lumi întregi ? Iată de ce artistul trebuie să fie filozof. Și e minunat că are această sarcină, că arta lui o constituie sentimentele, gîndurile înaintate. Renoir spunea odată că artistul plutește deasupra curentului, asemenea plutei... Era un îndemn pentru artist de a urma tendința epocii, de a nu se învîrti dezorientat în loc.

Un nou zîmbet luminează trăsăturile moi ale feței lui Ohlopkov.

— Am numai 60 de ani... Și sper să mai trăiesc mult pentru a sluji teatrul. Din experiența mea, am înțeles că principalul lucru pentru un artist este de a ține urechea lîngă inima poporului. S-o asculte atent.

— Cu prilejul fragmentelor vizionate, am văzut pe scenă, în roluri însemnate, mulți actori tineri. Chiar în rolul prințului Danemarcei, în care sînt de regulă distribuiți actori vîrstnici... E o experiență?

— Nu. Aş putea spune chiar că e o caracteristică a teatrului nostru.

— Ce vîrstă are interpretul lui Hamlet? Îmi pare că e foarte tînăr.

— Într-adevăr, abia a împlinit 21 de ani.

— În asemenea ocazii — deşi aceasta îmi pare aproape unică în teatru — cronicarii dramatici obişnuiesc să noteze: „Cu mult curaj a fost distribuit tînărul...", sau ceva în acest gen.

— Noi i-am încredințat tînărului nostru coleg acest rol, ştiind că el va creşte, se va îmbunătăți, an de an, pe măsura creşterii, maturizării cunoştințelor şi concepției despre lume a actorului. Şi el este secondat de un actor în vîrstă, cu mare experiență, care-l ajută la desăvîrşirea acestui proces de maturizare.

— Mi se pare că tot la acest capitol ar putea fi vorba şi de interpreta Caterinei din Furtuna *lui Ostrovski.*

— Da, rolul Caterinei îl joacă o actriță proaspăt ieşită din Institut. Nu ne-am speriat de tinerețea, de lipsa ei de experiență şi i-am acordat rolul cu încredere. Căutăm, în general, ca rolurile să fie interpretate de actori apropiați ca vîrstă de cea a personajelor. Sînt însă regizori care pierd din vedere că Julieta are 14 ani... De aceea am distribuit în *Furtuna* o tînără artistă, Jenia Kozîreva.

— Cîți ani are?

Un scurt hohot de rîs:

— Crezi că mi-aş îngădui să trădez un secret feminin atît de important?!

De altfel, atitudinea această înțeleaptă şi grijulie față de tineret este numai o fațetă a unei trăsături mai generale a Teatrului „Maiakovski": spiritul creator, inovator, opus oricărei rutine. E un teatru al inițiativelor, al entuziasmului. Aici se proiectează, de pildă, o viitoare sală de spectacol cu totul neobişnuită, menită a fi pe măsura stilului acestui teatru. Întrebarea mea porneşte de la macheta pe care am admirat-o în holul teatrului: copilul drag al colectivului; şi o idee, una din marile idei ale lui Nikolai Pavlovici.

— M-am gîndit la o sală care să-l slujească deplin pe regizor, oferindu-i cele mai variate posibilități de exprimare. Ceva în genul amfiteatrelor din antichitate, aşezate în mijlocul naturii. Proiectul va fi în curînd discutat la Academia de Arhitectură a U.R.S.S. Nu scena va fi turnantă, ci însăşi sala, care va avea 3000 de locuri. Ea va putea lua diverse forme. Pereții se vor da la o parte, descoperind natura înconjurătoare. Munți, ape, stepă. Mă gîndesc, la nevoie, să apară avioane şi corăbii veritabile. În acest teatru va apărea natura însăşi. Socotesc că trebuie mobilizate toate mijloacele pentru a-i transmite spectatorului emoția, mesajul piesei. Deşi e un teatru de dramă, el va avea orchestră şi cor. Te invit la primul spectacol

Şi Nikolai Pavlovici conchide în spiritu-i caracteristic:

— Sînt convins că pînă atunci nu-ți va creşte barbă!

— În aplicarea tuturor elementelor care stau azi la baza stilului teatrului dv., ați avut desigur adversari...

— Da, dogmaticii. Ei afirmau că aceste căutări sînt pur formale şi că ele duc la formalism. Aşa s-a spus, bunăoară, despre punerea în scenă a *Torentului de fier* de Serafimovici, despre montarea *Mamei,* între anii 1930—1935. Apoi, despre spectacolele cum au fost *Colas Breugnon, Aristocrații* (e vorba de punerea în scenă de acum 23 de ani). Aici e locul pentru unele precizări. În ceea ce priveşte munca cu actorii, învăț de la Stanislavski. Sînt de părere că metoda lui de lucru cu actorul e pe deplin valabilă pentru toate orientările din cadrul realismului socialist: căci, există oare vreun regizor care să nu-şi dorească actori veridici, convingători? Iar în ceea ce priveşte măiestria regizorală, am avut de învățat și de la Meyerhold. În esență, problemele mele sînt ale unui grădinar: de a altoi tot ce este mai bun.

— Din creația dramatică originală, ce pregătiți pentru actuala stagiune?

— Am pregătit o piesă a tînărului dramaturg Galici, *Un ceas înaintea răsăritului* precum și *Grădinarul și umbra* a lui Leonid Leonov, versiune nouă a unei piese jucate înainte de război. A pus-o în scenă regizorul Kașkin împreună cu mine. Leonov ține foarte mult la teatrul nostru. Tot noi i-am jucat *Un om obișnuit, Lionușka* și altele.

Dintre celelalte proiecte de viitor (în această materie Nikolai Ohlopkov e pe cît de discret, pe atît de telegrafic) reușesc să-mi notez următoarele:

Regia și scenariul filmului Iliada, *în colaborare cu firma „An Zervos" din Grecia: actori greci și sovietici; filmările încep la primăvară.*

Teatru, film, operă. Același Nikolai Pavlovici Ohlopkov!

— Personal însă, ce roluri veți interpreta? Nu mi-ați vorbit nimic în calitate de actor de teatru și cinema.

— Adevărat. Vorbind sincer, ca actor mă manifest neîntrerupt. Aici, în acest cabinet, mai cu seamă. Mi se aduc piese proaste și eu trebuie totuși să-i refuz cu politețe pe autori...

— Fiindcă vorbiți de autori, care este repertoriul pe care vi-l doriți? Ca orice director de teatru, aveți desigur anumite visuri...

— Dacă e vorba de visuri... spectacole care să întruchipeze cele mai însemnate evenimente din viața omenirii. M-ar interesa un spectacol închinat prieteniei dintre popoare. Mă gîndesc poate la o piesă în versuri; cred că versurile pot transmite cu forța necesară ceea ce se întîmplă astăzi în omenire. Mi-ar plăcea să realizez un spectacol eroic, monumental, despre munca comsomoliștilor pe pămînturile desțelenite, precum și altele despre gîndurile eroice și năzuințele sublime, despre caracterele puternice ce apar în orînduirea noastră. Aș vrea să țin o legătură mai strînsă cu teatrele din Romînia, Bulgaria, Cehoslovacia, China etc., unde scriitorii cei mai buni creează opere actuale, despre transformările profunde în viața popoarelor. Ar trebui să ne cunoaștem reciproc mult mai bine repertoriul.

Discuția ajunsă aci, și aflînd că Nikolai Pavlovici a văzut unele piese romînești pe scenele teatrelor sovietice, îl solicit să-și împărtășească impresiile.

— Din ceea ce am văzut, din puținul pe care l-am văzut, teatrul romînesc îmi place prin specificul său național, prin bogăția artistică a poporului, foarte talentat servită în dramaturgie. Îmi place de asemenea umanismul acestor piese și, mai presus chiar, temperamentul romînesc neobișnuit. Cu un astfel de temperament, îmi închipui că se pot juca cu succes nu numai autori romîni, ci și veselul Goldoni și tragicul Shakespeare. Doresc din toată inima mari succese slujitorilor scenei romînești, în diferite genuri, pe căi diferite. Dacă timpul îmi va permite, m-aș bucura să cunosc Romînia, poporul ei.

Seara, pe liniștita stradă Herțen, în dreptul Teatrului „Maiakovski", întrebarea care se aude cel mai des este „N-aveți un bilet în plus?" Ca o a doua emblemă a teatrului, anunțul „Nu mai sînt bilete" întovărășește, stagiune după stagiune, viața scenei. Explicabil de ce.

Victor VÎNTU

U THA MYAT

Păpușile birmane*

Spectacolul de marionete își face apariția în Birmania abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Primele reprezentații se datoresc lui U Than, șambelanul regelui Singu. Este foarte greu de stabilit, anume căror influențe străine plătea tribut arta păpușarilor birmani în perioada ei de formare, cînd știut este că spectacolul de păpuși era prezent din cele mai vechi timpuri și în ceremonialul religios chinez și în riturile magice indiene. Putem presupune de aceea că fiecare din cele două tradiții de mînuire a păpușii, răspîndite pe continentul asiatic, au putut genera deopotrivă teatrul de marionete birman. Dar, oricare i-ar fi fost părinții, spectacolul de marionete a dobîndit de la început trăsăturile unei arte originale, specific birmană. De altfel, poporului nostru i-a fost totdeauna proprie facultatea de asimilare a diverselor influențe din afară, sub forma adaptării „împrumutului străin“ într-un fel propriu, în concordanță cu specificul național și în care elementele străine își modificau cu desăvîrșire personalitatea.

Apariția tîrzie a spectacolului de marionete în țara noastră trebuie pusă pe seama unei vechi interdicții care oprea bărbații și femeile necăsătorite să apară împreună pe scenă. În felul acesta, primul spectacol de marionete marchează o victorie asupra unei prejudecăți care îi crea poporului nostru, pe planul artelor spectacologice, o situație de inferioritate față de vecinii săi. Această întîrziere a fost totuși compensată de importantele progrese artistice realizate de teatrul de marionete birman, într-o perioadă relativ scurtă. Întreaga dezvoltare a acestei specii spectacologice demonstrează tendința ei de ascensiune rapidă spre maturitatea artistică. Un mare cărturar birman afirma, pe drept cuvînt, că „arta păpușilor nu este un spectacol dulceag sau un amuzament ieftin. Ea este o artă serioasă, ce prezintă în fața adulților drame, care au un început, o evoluție și un sfîrșit. Păpușile nu sînt simple jucării, ci imagini ale oamenilor. Arta mînuirii este o îndeletnicire serioasă, ea fiind chemată să umanizeze cît mai mult păpușa de lemn.“

Istoria teatrului nostru de marionete exemplifică pe viu eforturile depuse pentru a transforma spectacolul de păpuși într-o autentică manifestare de artă.

Spectacolul de marionete se realizează, în general, prin contribuția mînuitorilor, recitatorilor și cîntăreților. Îmbinarea armonioasă a mișcării cu muzica și replica rostită condiționează strălucirea și perfecțiunea artistică a spectacolului, în care rolul de frunte revine fără îndoială mînuitorului.

Într-un spectacol tradițional de marionete birmane, evoluează 28 de păpuși. Cu rare excepții, acest număr nu poate fi depășit. Cei 28 de „interpreți“ sînt împărțiți în două categorii de personaje şi anume: cei din „aripa stîngă" şi cei din „aripa dreaptă."

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul“.

Din prima categorie fac parte personaje ca: prinţul, spiritele rele, fetele nemăritate, maimuţele, cei doi papagali, tigrul, bătrînul, bătrîna, în timp ce categoria personajelor din aripa dreaptă însumează: elefanţii (unul alb, unul negru), caii, spiritele bune sau făpturile cereşti, regele, cei patru miniştri, doi flăcăi. Este locul să arătăm că această împărţire fixă nu este proprie numai personajelor. Micuţa scenă a teatrului de marionete este, la rîndul ei, împărţită în două sectoare permanente (din punctul de vedere al cadrului plastic), oricare ar fi spectacolul reprezentat: o parte a scenei înfăţişează invariabil interiorul unei curţi regale, în timp ce colţul opus reprezintă desişul unei păduri. Între aceste două cadre fixe, evoluează personajele ce însufleţesc de obicei una din cele 550 de Jatakas (povestiri despre naşterea lui Budha) sau vreun fragment din vechile cronici birmane, în care realizatorii spectacolelor de marionete găsesc o bogată sursă de inspiraţie. Odată aleasă tema spectacolului, regizorul compune replicile, care urmează să fie rostite de un recitator ascuns în spatele cortinei. Cît priveşte marioneta, ea execută gesturile şi mişcările cerute de replică sau muzică. În teatrul de marionete birman sînt cunoscute 60 de tipuri de gesturi şi dansuri, în măsură să exprime plastic orice text.

Oricît de importantă ar fi contribuţia recitatorilor şi muzicanţilor la reuşita unui spectacol de marionete, succesul lui depinde, în primul rînd, de iscusinţa mînuitorului. Pentru a reda întreaga gamă a emoţiilor umane, mînuitorul trebuie să acţioneze uneori pînă la 20 de sfori de păpuşe ceea ce, fără îndoială, îi cere o temeinică stăpînire a meşteşugului său. Din cele mai vechi timpuri, spectatorii au manifestat o profundă admiraţie faţă de arta mînuitorilor, numele unora dintre ei fiind cunoscut în întreaga ţară.

Spectacolul propriu-zis respectă şi el o ordine, un ceremonial devenit tradiţional. Trei bătăi de gong sau cimbale vestesc începutul. Prima parte relatează întîmplări petrecute în perioada facerii lumii. După ce prima şi a doua lume au fost pîrjolite de foc, pe pămîntul topit se formează munţii, văile şi prăpăstiile. Vîntul creează o a treia lume pe care o distruge însă o puternică revărsare de ape. Odată cu retragerea apelor, răsar copacii şi ierburile. În acest moment, îşi face apariţia spiritului Kadaw, întrupat într-o femeie. Spiritul cîntă şi dansează, proslăvind paradisul celor patru insule locuite de spirite. Totodată, Kadaw înalţă o odă lui Sakkra (Indra), regele spiritelor, care-şi are reşedinţa pe vîrful muntelui Meru, unde locuieşte împreună cu patru regine: Sujita, Suchitta, Sumala, Sunanda.

Parcă răspunzînd chemării lui Kadaw, Sakkra, urmat de reginele şi supuşii săi, coboară din lăcaşu-i ceresc pentru a împărţi pămîntul. Apariţia regelui spiritelor este salutată de Kadaw prin dans şi cînt. Astfel, ia sfîrşit prima parte a spectacolului.

Partea a doua începe tot printr-un cîntec al femeii-spirit, care se roagă de astă dată stăpînului ceresc şi regelui pămîntului pentru ca acesta să binecuvînteze pămîntul. Femeia-spirit dansează şi oferă atotputernicului stăpîn orez, nuci de cocos şi banane. Cînd dansul ia sfîrşit, pogoară întunericul. Copiii pămîntului sînt pe cale de a adormi. Din cer coboară patru cai: Ajanaya, Assatora, Kakavale şi Soudhi. Caii îşi au lăcaşul în cer şi n-au călcat niciodată pe pămînt. Privindu-l din înălţimile cerului, ei s-au simţit ispitiţi să coboare pentru a-i cerceta întinderile. După ce galopează un timp pe pămînt, caii urcă din nou în înaltul cerului (se cere o deosebită măiestrie din partea mînuitorului pentru a reda cele două feluri de galop: galopul de coborîre din cer şi galopul de întoarcere). Cînd caii dispar, din pădure se strecoară maimuţele sălbatice. Neastîmpărate, ele sar din loc în loc, făcînd mii de ghiduşii. În urma lor, apare bravul erou Vijja. Este un personaj năzdrăvan care cunoaşte taina leacurilor din buruieni, ştie să zboare şi să tragă cu arcul ca nimeni altul. Cînd Vijja dispare, scena este învăluită de acordurile unei muzici solemne, ce vesteşte intrarea celor patru miniştri în sala tronului. E dimineață. Tobele prind să bată și în sala tronului apare regele. Regele și miniștrii țin sfat. Cînd discuția lor ia sfîrșit, în sala tronului pășesc prințul și prințesa, urmați de bufoni. Toți cîntă și dansează înveselindu-l pe rege.

Ultima parte a spectacolului relatează încercările prin care trece dragostea dintre prinț și prințesă. După numeroase peripeții, cei doi tineri fie că sînt nevoiți să se despartă, fie că rămîn fericiți împreună. Finalul diferă de la spectacol la spectacol.

Fiecare marionetă folosită într-o astfel de reprezentație își face intrarea în scenă în sunetele unei anumite muzici, aceeași întotdeauna pentru personajul respectiv. În felul acesta, auzind muzica, spectatorii pot deduce cu ușurință ce personaj urmează să apară. În ce privește înălțimea păpușilor, variază între 60—90 cm.

Astăzi, pe întreg teritoriul Birmaniei ființează numeroase ansambluri de marionete ce desfășoară o activitate permanentă. Trebuie subliniat că în Birmania, spre deosebire de multe alte țări, arta păpușarilor nu numai că a rezistat încercării timpului, dar și-a păstrat nealterate forma și conținutul specific. Totuși, spre deosebire de ansamblurile de marionete din trecut, cele de astăzi prezintă o particularitate : în rîndurile lor lucrează și femei. Regizorii au învins obiceiurile învechite care interziceau femeilor să urce pe podiumul scenelor. Astăzi, numeroase femei birmane mînuiesc cu îndemînare sforile păpușilor, dovedind o virtuozitate demnă de invidiat. Una dintre cele mai cunoscute mînuitoare, An-Bar-Tin, colindă întreaga țară, oferind — împreună cu ansamblul ei Saya Lins — spectacole mult apreciate de public.

Arta păpușarilor birmani cunoaște o puternică înflorire. Ea continuă minunata tradiție a vechilor mînuitori, a căror contribuție a fost hotărîtoare în opera de educare artistică a poporului.

cronica

HORIA DELEANU

Arhitect şi zidar

M-am pomenit săptămîna trecută cu un scriitor — să ne fie îngăduit, pentru o mai mare uşurinţă a expunerii, să-l numim deocamdată astfel — la mine acasă. Nu eram prieteni, nu ne vizitasem niciodată. Scrisesem însă despre singura lui piesă, care a chinuit, nu ştiu cîte reprezentaţii, scîndurile unei scene bucureştene. Ca să fiu cinstit, m-am simţit puţin stînjenit cînd l-am văzut. Criticii de teatru au o soartă cam ingrată. Cînd nu elogiezi pe cîte vreun actor sau regizor, îl auzi, adesea, spunînd: „Ce are ăsta cu teatrul? A început să-i zburde condeiul şi s-a găsit să ne judece pe noi, fără să aibă habar despre ce-i vorba“. Dramaturgii se lovesc, în disputele cu criticii, de o dificultate în plus: uneltele sînt comune — pana, cerneala, hîrtia — şi argumentele trebuie căutate nu în nepotrivirea de... caractere, ci în altă parte. Fac referinţă aici mai cu seamă la presupuşii scriitori care funcţionează ca atare din pricina unor erori regretabile. Aceştia, după ce le-ai analizat... opera, adoptă atitudini variabile. Unii, mai paşnici, te urmăresc săptămîni, luni, ani, cu priviri pline de imputare; alţii, mai activi, te cheamă la telefon, te agaţă la cofetărie sau pe stradă şi întîi te roagă, apoi îţi spun cu un ton convingător, care cuprinde inflexiuni dure şi pline de perspective cam dezagreabile: „Las-o nene, nu mă mai înjura!“; în sfîrşit, a treia categorie de presupuşi scriitori preferă să-ţi demonstreze, cu duhul blîndeţii sau cu asprimea mentorului, că n-ai înţeles ce-au scris, ce-au vrut să spună, ce-au spus de fapt şi ce vor mai spune de acum încolo,

Vizitatorul meu făcea parte din categoria a treia. A luat loc pe scaun, fără să mai aştepte să-l poftesc (nu obişnuia să se formalizeze). M-a scutit de privirile pline de imputare şi de avertismentele „prieteneşti“ şi a intrat prompt în subiect:

— Ai scris despre piesa mea.

— Da-a...

— N-ai priceput mare lucru.

— Ştiu şi eu?

— Ai să te convingi, dacă eşti om de condiţie, cînd ai să citeşti volumul.

— Volumul?

— E gata tipărit. In cîteva zile, va fi în vitrine.

— Piesa care s-a jucat la...?

— Intocmai. Nu puteam lăsa, dragă (devenise, între timp, foarte intim cu mine), s-o împroaşte toţi nechemaţii. De altfel, examenul autentic îl dai cu textul tipărit. Şi asta nu numai în teatru. Ştii ce spunea Saint-Säens?

— Cu privire la ce?

— La asta. Uite aşa: „o simfonie de Beethoven se citeşte la gura sobei, aşa cum se citeşte o tragedie de Racine; şi una şi alta, ca să existe, n-au nevoie să fie interpretate".

— Amuzant, dar nu mă convinge.

— Aşa sînteţi voi criticii: mai deştepţi ca Saint-Säens. Ştia ăsta ce spune, domnule. Şi nu numai el. De Gordon Craig ai auzit?

— Parcă.

— Ei bine, englezul arăta că n-ai nevoie să-l reprezinţi pe Shakespeare, că e nereprezentabil chiar; e destul să-l citeşti.

— A spus şi aşa, dar şi altfel. În 1935, după ce-a văzut în U.R.S.S. un spectacol cu Regele Lear, *menţiona: „De ce mi-a plăcut atît de mult* Regele Lear? *Fiindcă este cel mai contemporan Shakespeare din tot ce-am văzut în ultimii ani".*

— Fleacuri. Cum îţi spuneam eu, aşa-i. Dar de Jean Hytier ştii ceva?

— Nu prea. (Încerca să mă intimideze, dar izbutea să mă enerveze din ce în ce mai tare. Nu-mi dădeam seama prin fişele cui umblase, ca să arate că pe lîngă... talent, dispune şi de competenţă.)

— Păcat că nu l-ai citit. E foarte interesant. Demonstrează cu argumente forte că reprezentaţia teatrală va dispare cu timpul, deoarece comuniunii sociale i se substituie o individualizare progresivă.

— Aberaţii. Nu m-ai convins nici pînă acum cu citatele trunchiate şi unilaterale, pe care mi le-ai produs pe nerăsuflate. Iar cu tezele antisociale ale domnului Hytier (aşa ziceai că-l cheamă!), nici atîta.

— Bine, bine, nu te supăra. Voiam să facem o discuţie de calitate, ştiinţifică, cum vă place vouă. N-am nimerit-o cu dumneata. Să ştii însă — şi mai citeşte literatură de specialitate, n-o să-ţi strice — că piesa mea are valori foarte interesante, iar la lectură cîştigă enorm. O piesă de teatru reprezintă ceva, numai cînd poate deveni carte. Mai reflectă, amice. La revedere!

. . . .

Oaspetele meu nepoftit încercase, însăilînd citate şi pseudoargumente, să apere o aşa-zisă piesă care, din nefericire, după ce a torturat rînd pe rînd actori, regizor, public, s-a încăpăţinat să se lase şi culeasă la linotip, sfidînd preceptele elementare ale artei scrisului şi teatrului. Inabila lui pledoarie „pro-domo", însă, cheamă în memorie o problemă destul de dezbătută de-a lungul anilor: este vorba despre falsa dilemă — teatru de citit şi teatru de reprezentat. O seamă de teoreticieni au vrut să ne facă să credem că ar exista două categorii bine definite de piese: unele bune numai de supus lecturii, altele susceptibile să vadă lumina rampei şi să se transforme în spectacole. Distincţia aceasta arbitrară a mers atît de departe, încît mai mulţi extremişti s-au făcut luntre şi punte să demonstreze că nici măcar nu există posibilitatea confundării, într-o serie de situaţii, a celor două categorii, adică respectiv a jucării unor piese în stare să ne intereseze şi la lectură.

Am impresia că aceste delimitări categorice s-au născut, adeseori, datorită regizorilor, care au vrut cu orice preţ să rămînă autorii *necondiţionaţi ai spectacolelor, refuzînd calitatea nobilă de* interpreţi *inspiraţi, cu facultăţi creatoare, a unor texte dramatice foarte valoroase. Şi atunci au edictat: adevăratele opere literare, să zicem cele shakespeareene, trebuie numai citite, comentate cu creionul în mînă, întorcînd paginile înapoi de cîte ori ai nevoie să reflecţi mai profund asupra unor sensuri mari, poetice; textele mai puţin valoroase în mod absolut rămîn autenticele pretexte de spectacol, pe care le împlineşte, le perfecţionează pentru uzul scenei, marele ei maestru, regizorul.*

Încercînd să se infiltreze luminişuri logice în acest hăţiş de paradoxe, s-a ajuns după categorisirea pieselor — pomenită mai sus — şi la o sistematizare riguroasă a *autorilor. Gaston Baty a vrut să distingă între scriitorii de teatru două mari diviziuni. Grupa întîi ar fi aceea a „arhitecților": ei, pasămite, „inventează personajele, imaginează sentimentele, precizează ideile, ordonează acțiunea". Grupa a doua ar cuprinde pe „zidari", cărora li se atribuie misiunea destul de simplă, în aparență, de a redacta replicile. Elvețianul Appia, și mai expeditiv, vedea între dramaturgi numai „zidari", considerînd că „autorii noștri dramatici sînt... scriitori de cuvinte".*

Mi se pare că toate aceste compartimentări, mai generoase sau mai zgîrcite, fac abstracție de un singur detaliu: adevăratul scriitor de teatru. El devine indispensabil scenei, atunci cînd abandonează calitatea obișnuită de scriitor — în accepția curentă a autorului de romane, nuvele, versuri, eseuri —, pentru a o obține pe aceea de dramaturg, familiarizat pînă la cele mai mici subtilități cu tainele teatrului. Mai exact: păstrînd toate atributele scriitorului epic, liric, dramaturgul trebuie să cîștige în plus o dimensiune esențială — aceea a teatrului. Fără ea, el rămîne infirm pentru scenă sau, cum spunea Baty, poate îndeplini eventual funcția de... „zidar".

Marii artiști în domeniul regiei au izbutit să realizeze creații scenice remarcabile, pornind tocmai de la opere literare complete, finite. Și aceasta nu le-a diminuat posibilitățile de inspirată transfigurare artistică (să ne amintim, de pildă, spectacolele excepționale ale M.H.A.T.-ului, realizate pe textele de incontestabilă valoare ale lui Cehov și Gorki), ci, dimpotrivă, le-a stimulat cea mai eficientă desfășurare.

Tocmai de aceea, dacă ni se cere să alegem între piesele de citit și piesele de reprezentat, le preferăm pe acelea care suportă, solicită lectura, impunîndu-se în același timp și pe scenă. Din aceleași motive, dacă e vorba să optăm pentru „arhitect" sau „zidar", sufragiile noastre se îndreaptă numai către „arhitectul-zidar", autenticul scriitor de teatru.

Cît despre vizitatorul meu inoportun, el nu e nici „zidar, nici „arhitect". E numai un presupus scriitor, care exploatează fără scrupule îngăduința oamenilor de bine.

În căutarea unui regizor

Teatrul de Stat „Valea Jiului": *Hagi Tudose* **de B. Delavrancea;** *Afaceriștii* **de Tudor Șoimaru;** *Colivia cu sticleți* **de Lascăr Sebastian și Silviu Georgescu**

N-am mai fost niciodată în Valea Jiului. Am văzut cîteva spectacole date de colectivul Teatrului din Petroșani în București, în turneu, dar „la ei acasă" nu i-am cunoscut pe actorii din orașul minerilor. Premiera *Hagi Tudose* îmi deschide, așadar, drumul spre cunoașterea lor mai îndeaproape.

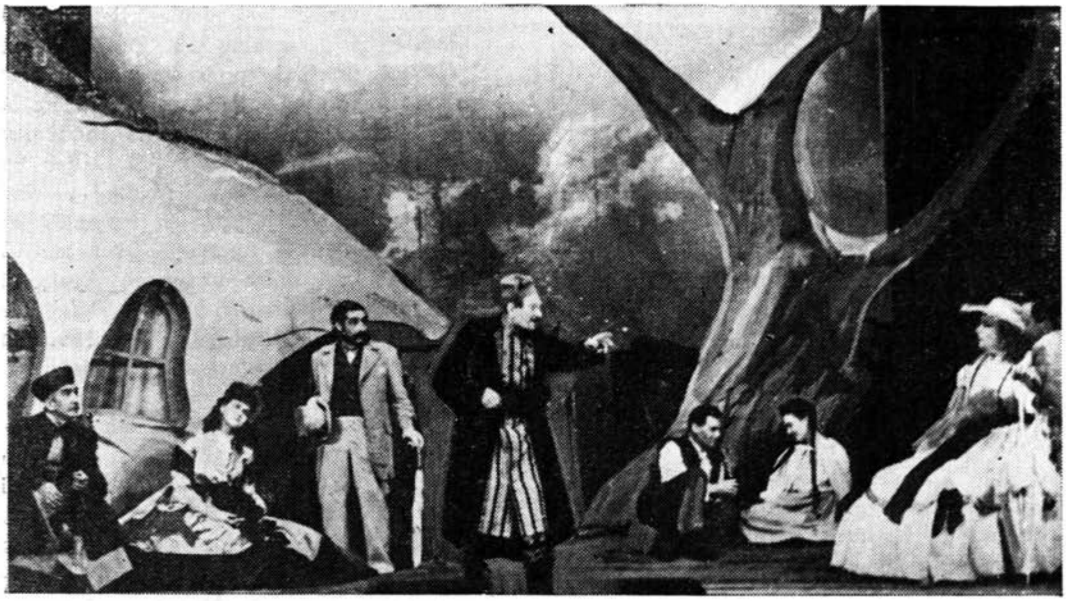
Este a șasea premieră din această stagiune — mi se spune cu mîndrie, spre mirarea mea. (Știu că majoritatea teatrelor din țară, inclusiv cele din București, au ajuns, pînă în această vreme, cel mult la a patra.) Spectacolul a fost pregătit în 19 repetiții — mi se spune cu mai puțină mîndrie, ca un fel de circumstanță atenuantă preliminară. Mai aflu că ieri noapte — deci numai cu o zi înainte de premieră, alt prilej de nedumerire pentru mine — a avut loc prima repetiție generală, urmată de dezbateri furtunoase în consiliul artistic, prelungite pînă după miezul nopții, în care s-a criticat forma încă nedesăvîrșită a spectacolului. E firesc deci ca actorii să se afle în seara premierei într-o stare de agitație care depășește tracul obișnuit al unei seri de creație.

Actul I începe, spre surprinderea mea, cu o uvertură muzicală. Hotărît lucru, muzica în (sau pe lîngă) spectacolul dramatic a devenit tot atît de frecventă în ultima vreme ca voaleta la pălăriile cucoanelor. Uneori e necesară și se potrivește. Alteori... În spectacolul *Hagi Tudose* era cu atît mai nepotrivită, cu cît era un amestec ciudat de melodii populare romînești și orientale, cu intonații care aminteau de cîntecele lui Anton Pann și de Barbu Lăutaru. Greu de definit și din pricina unei imprimări defectuoase, hîrîitoare. Am impresia că regizorul Val Mugur a imaginat această uvertură pentru a da timp publicului să-şi găsească locurile şi să se aşeze bine în scaune înainte de ridicarea cortinei. Dar publicul s-a aşezat de mult, s-a liniştit şi apoi s-a neliniştit din nou, văzînd că strania combinaţie de sunete, ce se voia a fi muzică, nu se mai sfîrşeşte.

Aceeaşi introducere muzicală ne întîmpină şi înaintea actului II, la fel de „potrivită". La actul III situaţia se schimbă : muzica exprimă clar de data aceasta hore şi sîrbe romîneşti, peste care se suprapun, din cînd în cînd, hohote de rîs, sugerîndu-ne voia bună a musafirilor lui Matache Profirel. Horele şi sîrbele se prelungesc pînă la ridicarea cortinei, care ne dezvăluie — altă surpriză ! — cîteva perechi, care dansează... polca.

În contrast cu „uverturile", spectacolul se desfăşoară într-un tempo rapid, în care emoţia actorilor se topeşte, transmiţîndu-se spectatorilor, care participă cu interes şi aplauze. Decorurile uşoare din siluete pictate, create de Mihai Tofan, de la Teatrul Naţional din Bucureşti, lasă suficient spaţiu de joc, sugerînd atmosfera specifică unei mahalale bucureştene de la începutul secolului. Cel mai izbutit mi se pare acela al actului IV, unde dintr-un singur perete coşcovit, sprijinit de o bîrnă, proiectat pe cerul întunecat (cerurile astea, numai de n-ar deveni manieră în opera scenografului Tofan), ni se transmite toată mizeria locuinţei hagiului, care se găteşte de moarte, în plină iarnă. Prim-planurile sînt reţinute în exclusivitate de eroul principal al comediei lui Delavrancea, interpretat de Ion Stănescu. Luîndu-şi drept călăuză scrisoarea lui Delavrancea, prin care dramaturgul îi reproşează directorului Teatrului Naţional interpretarea nesatisfăcătoare a piesei sale în 1912 — interpretare care a dus la căderea piesei după a treia reprezentaţie —, regizorul Val Mugur şi actorul Ion Stănescu au căutat să evite greşala făcută de C. Nottara la premiera piesei, de a interpreta „pur tragic ceea ce nu era decît serios comic". S-a căutat deci să se scoată în evidenţă aspectele comice ale viciului avariţiei, de care suferă Tudose. Numai că interpretul a rămas adesea la suprafaţă, la „aspectul" comic, fără a pătrunde în esenţa persona-

Ion Stănescu (Hagi Tudose) şi Ştefania Donca (Leana)



Scenă din actul II din „Hagi Tudose"

jului. Agitația exterioară, abundența gesturilor, mișcarea excesivă a actorului, care consumă o cantitate de energie fizică uriașă, au darul de a face rizibil personajul, desigur, dar nu totdeauna în folosul caracterizării sale. Încă din actul I actorul se cheltuiește copios, intră și iese mereu din scenă, fără o logică absolută, și traversează scena de la un capăt la altul, neobosit, desfășurîndu-și vocea la intensitate maximă. În actul II, povestirea călătoriei la Constantinopol îi prilejuiește actorului o adevărată performanță de gimnastică, mimarea peripețiilor voiajului fiind subliniată prin gesturi largi și mișcări grotești. Tempo-ul rapid al debitării textului împiedică nuanțarea sensurilor, transformînd replicile mai lungi în adevărate torente de cuvinte, ca, de pildă, în scena din actul III, în care Tudose își evocă visul tinereții sale de a avea o prăvălie numai a lui. Încă din acest act, cîteva accente dramatice ar fi trebuit să vestească sfîrșitul zguduitor din ultimul act. Dar aceste accente au lipsit. Abia în ultimul act, actorul a dovedit resurse dramatice remarcabile. Aici însă interpretul și mai ales regizorul au păcătuit prin accente naturaliste uneori supărătoare, înecînd astfel dramatismul personajului. O greșită plantație de decor — patul lui Tudose e așezat aproape perpendicular pe rampă — a făcut ca un act întreg publicul să nu vadă decît picioarele agitate ale hagiului, bărbia țepoasă și gura sa căscată ca un hău imens, fără dinți. Dacă la aceasta se adaugă horcăielile destul de dese și agitația continuă, care nu părăsește personajul pînă în ultima clipă a vieții, înțelegem de ce imaginea lui Hagi Tudose pe patul de moarte a fost văduvită de sensul ei adînc, tragi-comic.

Hagi Tudose este o comedie de caracter, în care totul — intrigă, situații, personaje — este subordonat personajului principal, urmărind pas cu pas reliefarea caracterului acestuia. În *Hagi Tudose* nici nu se poate vorbi de o intrigă. Subiectul se poate povesti în cîteva cuvinte. E mai mult un portret dramatic, care se dezvăluie prin lungi tirade și prin relațiile cu celelalte personaje, acestea justificîndu-și existența numai prin funcția lor revelatoare atît pentru personajul principal, cît și pentru mediul social specific negustorimii romînești de la începutul secolului acestuia.

Există deci pericolul ca, în spectacol, celelalte personaje să fie cu totul umbrite de personajul principal, alcătuind numai un fundal social-uman pentru demonstrațiile acestuia. În spectacolul de la Petroșani acest pericol n-a fost total eliminat. Interpretul lui Hagi Tudose a evoluat adesea singur în scenă, comunicînd direct cu spectatorii, ca într-un recital de poezie. Explicația poate sta și în faptul că Ion Stănescu, care a mai jucat acest rol pe scena teatrului din Bacău, n-a avut răgazul să stabilească o comunicare sensibilă în scenă cu noii săi parteneri, mulțumindu-se să refacă gesturi și mișcări intrate în fondul său rutinier.

Totuși a putut fi remarcată interpretarea cîtorva actori, printre care: Gigi Iordănescu, jovial și mustăcios în Matache Profirel, Stefania Donca, sfioasă și sensibilă în Leana, Dorel Botoșescu, burduhos și „bon vivant" în popa Roșca, Elena Antonescu sincer dramatică în Ghioala, Ion Pavlescu ipocrit și „dandy" de tejghea în Jenică Păunescu etc. Cu regret trebuie să notez stridența Eugeniei Botoșescu în rolul Gherghinei Profirel, pe care l-a înecat într-o avalanșă de gesturi și grimase, cu care numai glasul domniei sale, nestăpînit, se mai putea lua la întrecere.

Regizorul a izbutit să evite pericolul discursivității, imprimînd spectacolului un tempo rapid, menținut cu consecvență pînă la sfîrșit. (Vorbesc de tempo și nu de ritm, pentru că mă refer la mișcarea exterioară a spectacolului. Ritmul presupune o adîncă pătrundere în psihologia personajelor, în procesele lor lăuntrice.) Mișcarea aceasta vioaie înlocuiește acțiunea dramatică, aproape absentă în piesă, în primele trei acte. Dar în același timp ea nivelează totul, ștergînd nuanțele, sărăcind semnificațiile, atunci cînd în pregătirea spectacolului nu s-a zăbovit destul asupra lor. Dar în 19 repetiții...

O constatare îmbucurătoare: spectacolul cuprinde în distribuție întregul colectiv al teatrului, actori de roluri principale ca Tudor Branea, Ana Colda, Emilia Pantazopol și alții, jucînd cu conștiinciozitate rolurile modeste ale unor figuranți. Aceasta îmi dezvăluie una din trăsăturile caracteristice ale colectivului din Petroșani: dragostea cu care își îndeplinește sarcinile în cadrul teatrului, disciplina și devotamentul față de misiunea lui artistică.

*

În pauza dintre două spectacole cunoștințele mele despre teatrul „Valea Jiului" se îmbogățesc. Aflu că teatrul joacă în oraș numai două zile pe săptămînă — sîmbăta și duminica. În restul săptămînii, cîte o parte a colectivului dă spectacole în regiune. În ultima vreme însă deplasările au fost mai rare, și ansamblul și-a folosit timpul săptămînii repetînd spectacole noi. Așa se explică punerea în scenă a șase premiere în patru luni. Dar se naște altă întrebare: pentru ce atîtea premiere? Aflu chiar un lucru uluitor: pînă la 1 martie — cînd clădirea teatrului va intra în reparații, iar trupa va pleca în turneu — vor mai fi prezentate încă două premiere: *Revizorul* de Gogol și *Moralitatea doamnei Dulska* de Gabriela Zapolska. Și dacă tinerii vor fi gata la timp cu spectacolul lor pregătit în studio, se va reprezenta cu prilejul aniversării lui Makarenko și *Viață nouă*.

Încep să mă tem că pasiunea aceasta a premierelor nu e de loc favorabilă realizării unor spectacole de înaltă valoare artistică. *Hagi Tudose* mi-a demonstrat de altfel, în parte, acest adevăr. Un alt aspect al aceleiași realități mi-a fost descoperit de spectacolul *Afaceriștii*.

Pentru reluarea piesei sale în cadrul Lunii Culturii, Tudor Șoimaru a adus unele modificări textului, ținînd seama de cîteva observații esențiale ale criticilor apărute cu prilejul premierei. În această nouă versiune, piesa prezintă o mai mare unitate de gen și de stil, menținîndu-se pe linia unei satire ascuțite la adresa afaceriștilor veroși din cadrul partidelor burgheze, fără a mai încerca să-i aducă în scenă pe vestitorii lumii noi, în persoana acelor studenți convenționali, pe care vechea versiune a piesei ni-i arăta în momentul arestării. A dispărut deci un tablou, care abătea inutil mersul acțiunii spre o problematică nouă. Dar a rămas un apendice, care în forma aceasta a piesei nu-și mai află locul. Durerosul sfîrșit al profesorului Virgil Doru a pus capăt dramei care s-a desfășurat sub ochii noștri, dînd cîștig de forță, dar nu de cauză, politicienilor lacomi de bani. Ultimul tablou constituie un fel de epilog amar, în care ne convingem definitiv de lipsa de scrupule a „afaceriștilor" (dacă mai aveam cumva vreo îndoială) și în care, mai ales, aflăm de încheierea unei noi afaceri, de data asta cu armament englez (banii n-au miros). Poanta e bună și plină de efect. Episodul muzicantului Sava Dincă, a cărui fiică a fost arestată de poliția fascistă și care-și povestește acum, aproape de final, trista istorie, nu mai interesează pe nimeni. E adevărat, povestirea adaugă încă un act la dosarul de acuzare al ministrului de justiţie Augustin Ilieşu, care „a debutat în carieră prin furtul unui ceasornic" — cum spune autorul — dar acest act e superfluu, mai ales prin plasarea lui după încheierea dramei, într-un moment nepotrivit. Eliminarea şi a acestui episod, corp străin în cadrul actual al piesei, piedică în calea desfăşurării acţiunii spre final, ar împlini unitatea piesei, dîndu-i rotunjimea operei finite. În această definitivă versiune, comedia poate fi reluată cu succes în repertoriul general al teatrelor.

Reluînd-o în cadrul Lunii Culturii, după ce o jucase în prima versiune în 1954, Teatrul „Valea Jiului" a realizat de fapt un spectacol nou, în care mulţi interpreţi s-au schimbat, în care decorurile lui W. Siegfried au asigurat o ambianţă scenică nouă, de elegantă simplitate.

Spectacolul a relevat existenţa, în cadrul colectivului din Petroşani, a unor actori talentaţi, capabili să creeze personaje vii, interesante, convingătoare. Citez printre aceştia pe Tudor Branea în inginerul Virgil Doru, pe Ana Colda în Mira, cuceritoarea şi în acelaşi timp risipitoarea lui soţie, pe Gigi Iordănescu în zîmbitorul şi candidul escroc cu accent ardelenesc Remus Feneşan, pe Elisabeta Belba în volubila şi uşuratica Amelie, pe Emilia Pantazopol în eleganta Mara, pe Justin Handoca în impenetrabilul Mr. Backer etc. Desigur însă că nu toată distribuţia a fost la înălţimea rolurilor, echilibrul spectacolului suferind din pricina lipsei de omogenitate a colectivului. Şi dacă în roluri mici „de umplutură", poţi trece cu vederea stîngăciile unor actori fără experienţă, cu greu poţi accepta ca veridic un ministru de justiţie atît de artificial, mişcîndu-se ca pe arcuri, cu un deget mic îndoit graţios la fiecare gest şi încercînd să graseieze cu nobleţe, cum l-a imaginat actorul Eugen Stoiceanu pe Augustin Ilieşu.

Parte din inegalitatea interpreţilor, parte din carenţa muncii regizorale, parte din pricina pauzelor lungi dintre o reprezentaţie şi alta — spectacolul văzut de mine nu mai fusese jucat de aproape două săptămîni şi, între timp, nu mai avusese nici o repetiţie — piesa a apărut în scenă lipsită de ritmul interior, de acel curent subteran care leagă organic replicile între ele, dîndu-le semnificaţii adînci şi implicaţii largi. Încă de la prima scenă, în care aparenta indife-

Ana Colda (Mira) şi Tudor Branea (Virgil Doru) în „Afaceriştii"

rență și candoare jovială a lui Feneșan toarnă apă rece peste nerăbdarea înfierbîntată a reprezentantului firmei străine de armament Novak, semnificația convorbirii a fost pierdută aproape în întregime, din pricina interpretării lipsite de nuanțe a lui Tinel Atanasiu (Novak) și G. Iordănescu (Feneșan). Acesta din urmă și-a revenit mai tîrziu, izbutind în scenele finale să realizeze o creație interesantă de canalie, amestec de priviri angelice și zîmbete perfide.

Într-o scenă căreia textul îi sugerează un ritm trepidant, corespunzător atmosferei încordate din redacția unui mare cotidian, acțiunea în spectacol se desfășoară calm și lent, în conversații banale și lipsite de miez. Dorel Botoșescu a creat un Răcaru placid și bonom, fără a sugera prin nimic pe rechinul presei burgheze romînești, iar convorbirea dintre el și Mr. Backer a avut același ton de amabilitate banală, fără a lăsa să se întrevadă sub replicile aparent convenționale subtextul bogat în înțelesuri.

Stîngăcii ale regiei creează în scenă situații nefirești, punîndu-i pe actori în dificultate. Un exemplu : Virgil Doru intră în scenă cu o îngrozitoare durere de cap. Regizorul Ion Petrovici îl plasează drept cu capul sub lampa aprinsă, obligîndu-l să-și apere ochii cu mîna. Fata din casă stinge lumina din fund, și Doru îi mulțumește, deși lampa centrală continuă să-i bată în ochi. Poziția pe canapea, cu capul spînzurat de spătar și ochii în lumină e incomodă și pentru un om sănătos, dar mi-te pentru un suferind. Tudor Branea este însă obligat să mai joace și o scenă de dragoste în aceste condiții. E cam mult.

Să mai pomenesc oare de sunetul hodorogit al discului pe care s-a înregistrat „Fascinație", executată la pian, sau de vioara plăpîndă care interpretează aceeași „Fascinație" la serata ministrului de justiție ? Sînt lipsuri de ordin tehnic, desigur, dar care-și lasă o amprentă vizibilă asupra întregului spectacol, știrbindu-i atmosfera, risipind farmecul unei scene bine jucate, — căci trebuie să spun că sînt asemenea scene în spectacol, revelatoare pentru valențele artistice ale acestui colectiv inimos și înzestrat.

Așadar, spectacolul *Afaceriștii* m-a pus în fața unor noi probleme ale Teatrului „Valea Jiului". E bine oare să se pregătească mereu alte premiere, cînd spectacolele jucate mai au încă nevoie de desăvîrșire ? Ce se întîmplă cu spectacolele după premieră ? Și care e situația regiei în acest teatru ?

* *

Răspunsul la aceste întrebări l-am aflat după ce am văzut și cel de al treilea spectacol al teatrului, *Colivia cu sticleți*, de Lascăr Sebastian și Silviu Georgescu.

Autorii au urmărit, după cele mai bune tradiții ale genului, să amuze instruind, creînd o farsă cu conținut moralizator. Anume, ei și-au propus să afirme, prin piesa lor, adevărul că „omul sfințește locul", că adică tendința multor oameni din provincie de a se muta în Capitală este greșită, pentru că omul își poate găsi fericirea în orice loc în țara noastră, dacă muncește cu rîvnă și contribuie prin munca lui la binele general. Construcția piesei e simplă și intriga nu e de loc complicată. Hotărît la început să facă totul pentru a se muta la București, pentru că e nemulțumit de purtarea șefului său, Iordache Pologeanu, șeful serviciului „Cartare" la Of. P.T.T. al unui oraș capitală de regiune, se convinge în cele din urmă, împreună cu membrii familiei lui, care fuseseră cuprinși de aceeași febră a Capitalei, că e mai bine să rămînă în orașul său de baștină și, vorba lui Voltaire, „să-și lucreze grădina". De ce ? Pentru că : 1) băiatul său, proaspăt inginer constructor, este repartizat la cerere chiar în orașul natal, unde se încep niște importante construcții socialiste ; 2) în urma unei ședințe furtunoase, în cadrul căreia, în prezența unui inspector de la „centru", Iordache Pologeanu și-a vărsat tot focul, dînd la iveală adevărul despre necinstea dirigintelui de poștă, vechiul diriginte este înlocuit chiar cu Iordache, care vede că se poate face dreptate și în urbea lui provincială ; 3) inginerul Vasiliu, plecat la București pentru a face carieră, se întoarce în oraș pocăit, pentru a-și începe munca frumoasă de constructor după ce și-a ros coatele un an în Capitală, într-un birou neînsemnat ; 4) se descoperă că soțul „lui madam Butoiescu", pe care toți îl credeau „om mare" în Capitală, a înfundat pușcăria pentru escroche-

Scenă din actul III din „Colivia cu sticleţi“

rie ; 5) şi dacă mai era nevoie de încă un argument, iată că cel mai modest şi muncitor membru al familiei, cel mai puţin ahtiat după Bucureşti, profesorul Lăstaru, este chemat la Academie pentru a discuta condiţiile de publicare a monografiei oraşului, care i-a fost acceptată, în ciuda dispreţului pe care soţia sa, Nicoleta, îl manifesta pentru această muncă ştiinţifică. Iată deci o grămadă de argumente „faptice“, care se adună peste argumentele verbale ale prea înţeleptei ma'mare, pentru a-i convinge pe cei loviţi de strechea Bucureştiului să rămînă acasă. Dar tocmai pentru că sînt atît de multe, au parcă o mai slabă putere de convingere, decît dacă erau mai puţine şi mai concludente. Ai impresia că autorii au tras numeroase lovituri în jurul ţintei, dar că ţinta însăşi n-au nimerit-o. Aceasta şi din pricina acumulării de sentinţe moralizatoare la ma'mare, care în ciuda „efectelor“ de haz verbal, destul de facile de altfel („patriotism localnic“, „autocritică-l vîrtos“), nu scapă de caracterul didactic. Din fericire, interpreta rolului, Elena Antonescu, a adus în scenă atîta naturală străşnicie, de adevărat Vlad Ţepeş al familiei, încît a încălzit personajul, însufleţindu-l.

Hazul piesei se naşte din situaţii, din vorbe de duh şi mai ales din efecte, căutate uneori prea mult de autori şi nu prea departe. Apariţiile repetate la mici intervale ale lui „madam Butoiescu“ obosesc în cele din urmă, mai ales cînd actriţa, deşi talentată (Elena Columbeanu) nu ştie sau nu e îndrumată să-şi diversifice intrările şi să-şi nuanţeze intensitatea prea egal-stridentă a glasului.

A rămas nerezolvat, atît în text, cît şi în spectacol, personajul Ţică, tip de puşlama bucureşteană, rătăcit nu ştiu cum în această familie de provincie, cumsecade. Episodul cu poezia, introdus de autori pentru a-l „pedepsi“ pe Ţică, e nereuşit, pentru că poate servi cel mult la parodierea în stil „maidan“ a unei poezii proletcultiste, nicidecum drept o lecţie pentru bulevardişti. Actorul Ilie C. Ştefan, recitind replicile la public, cu o mască de prostănac şi fără vibraţie interioară, n-a contribuit cu nimic la rezolvarea personajului.

Merită a fi menționată interpretarea sobră și reținută a Mariei Iordache-Dumitrescu în rolul Lucreției Pologeanu, interpretarea lui Jean Tomescu, sincer copleșit de necazuri în rolul lui Iordache Pologeanu — necăjit din pricini insuficient definite, ca și personajul său de altfel —, precum și tînăra Mimi Munteanu, care a izbutit să schițeze tipul de gîscă cu pretenții al Nicoletei. Cu totul deosebit, în ansamblul spectacolului, umorul contagios al lui Dem. Columbeanu, în rolul poștașului Brăbete.

Dar tot echilibrul spectacolului, și chiar orientarea sa, riscă să se clatine, din pricina a trei interpreți, în mîna cărora se află mesajul piesei: Lucian Temelie, rece și inexpresiv în rolul profesorului Lăstaru, Mircea Zabalon, pomădat și „șmecher de București", tocmai în rolul proaspătului inginer constructor Mihăiță, și Ion Stănescu care în veselul și în același timp seriosul Păcală al piesei, nenea Tiribentea, n-a izbutit mai mult decît să se agite, debitînd mărturisirea din final a acestuia cu ochii închiși, ca pe o rugăciune, fără a găsi „cheia" personajului.

Regizorii improvizați — D. Căpitanu, secretarul literar al teatrului, și actorul Ion Pavlescu — au dat spectacolului un tempo sprinten, izbutind pe alocuri să creeze momente de haz autentic. Dar glasurile actorilor ating uneori o asemenea intensitate, încît urechea nu le mai suportă. Pe scenă se strigă pur și simplu, fără nici o măsură, aproape de la început pînă la sfîrșit. Cînd intră Ion Pavlescu în scenă, în rolul lui Vasiliu, pentru a-și rosti explicația, cu tonul măsurat și glasul încărcat de emoție, iți dai seama și mai bine, prin contrast, de țipetele nejustificate ale celorlalți, care imprimă spectacolului o alură grosolană, neartistică.

*

Am ajuns astfel din nou la întrebările pe care mi le-am pus în legătură cu Teatrul din Petroșani. Un număr mai mic de premiere ar permite colectivului pregătirea mai temeinică a fiecărui spectacol și chiar desăvîrșirea unui spectacol după premieră, prin repunerea lui în repetiție. Pentru cine se pregătesc atîtea premiere, cînd spectacolele jucate de la începutul stagiunii au întrunit deocamdată un număr mic de reprezentații? O mai chibzuită împărțire a sarcinilor colectivului ar permite și organizarea unor ore de desăvîrșire a măiestriei pentru toți actorii teatrului dar, mai ales, pentru cei tineri. Studioul de tineret care și-a început de curînd activitatea, mi-e teamă că va fi doar un mijloc de a pregăti noi spectacole cu actorii tineri din teatru. Acești actori au însă nevoie, în primul rînd, de școală, pe care repetițiile unui spectacol nu o pot înlocui.

Cea mai acută problemă a teatrului este însă aceea a regiei. Se simte lipsa unui regizor experimentat și talentat, care să se îngrijească permanent de munca acestui colectiv, să-i urmărească creșterea, să supravegheze unitatea spectacolelor. Aducerea cîte unui regizor din București pentru punerea în scenă a unui spectacol este, desigur, un început de soluție. Soluția ar fi însă atragerea unui regizor cu activitate permanentă în Petroșani, pe care să-l intereseze greaua și frumoasa misiune de a crește un teatru, în care există îmbucurătoare perspective. E oare atît de greu de găsit?

Margareta BĂRBUȚĂ

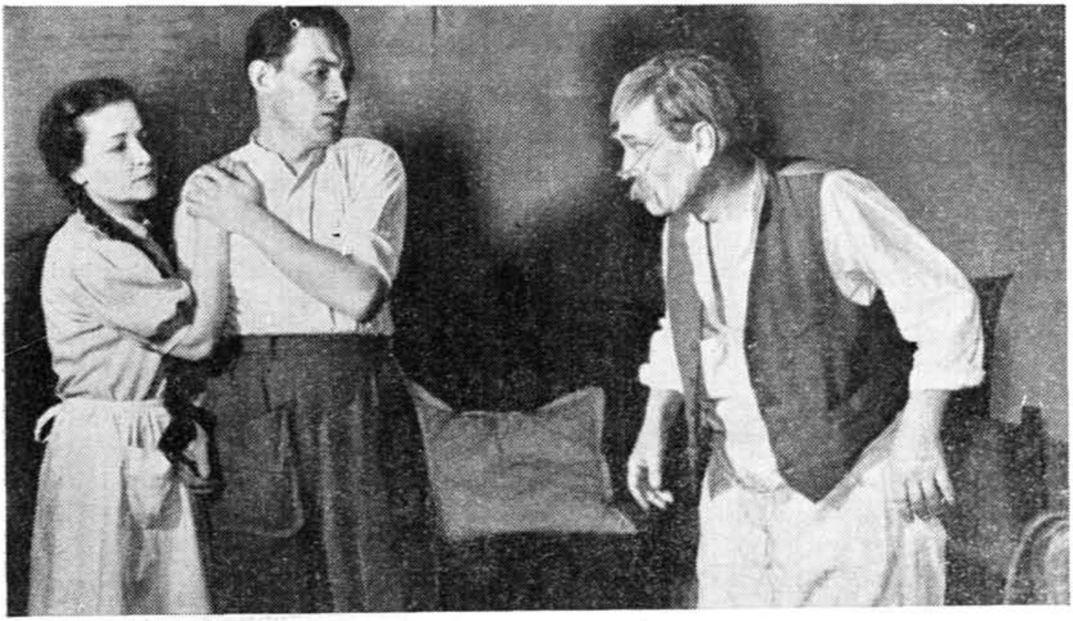
Memento artistic

Teatrul de Stat Orașul Stalin: *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu

Fiecare personaj cu interpretul lui ideal, fiecare generație de actori cu reprezentantul ei de frunte pentru un anumit rol. E aproape imposibil să mai asiști — începînd de anul trecut — la un spectacol cu *Domnișoara Nastasia*, fără ca imaginea scenică să nu fie condiționată de amintirea spectacolului de la „Giulești", fără ca Nastasia Margăi Anghelescu să nu se suprapună oricărei noi încercări[1]. Spectacolul Teatrului

---

[1] Mai pot fi bineînțeles viziuni proprii foarte interesante, asupra acestui personaj. Nu se poate uita, de pildă, Nastasia Olgăi Tudorache, superbă în mîndrie și năprasnică în dragoste, cu țipătul durerii retezat de tăișul unei minți prea lucide. Cine poate uita incandescenta tre-



Scenă din actul I

de Stat din Oraşul Stalin a avut, dar, acest inevitabil handicap. Competiţia e utilă însă şi pune în lumină realele virtuţi ale colectivului, probitatea cu care acesta s-a apropiat de piesa lui G. M. Zamfirescu. Sînt cîteva momente de exasperantă tensiune în această piesă, în care cuvintele aproape nu-şi găsesc utilitate şi care constituie de fapt examenul greu al rolului. Sînt cîteva praguri în această piesă, care nu pot fi trecute decît de un excepţional temperament dramatic ce împinge emoţia în paroxism şi suprasaturează atmosfera de fior tragic. Bocetul Nastasiei după moartea lui Luca, scena ei de rămas bun cu Ion Sorcovă (cu ideea morţii apropiate, agăţată pe buze, şi cu secretul răzbunării rămas nemărturisit), scena mută a desprinderii din mediul material, din spaţiul scenei, ruperea din viaţă înainte de a se spînzura sînt momente unice, de neuitat, în creaţia Margăi Anghelescu, dar care în interpretarea actriţei Vivi Candrea-Neleanu nu se desprind de tonul general şi nu creează o treaptă superioară de intensitate emoţională.

Nu e nici un păcat dacă nu urci muntele pînă în vîrf, dacă urcuşul, atîta cît se face, e odihnitor, prielnic, generos în perspective. E păcat însă, pentru cît de sincer emoţionată e actriţa, pentru cît de frumos ştie să facă unele treceri de la o stare de spirit la alta, să fie încurajată în continuare în ideea că e mai convingătoare în suferinţă dacă, cu braţele în lături, descrie larg arcul deznădejdii ; că e mai aprigă în hotărîri, dacă-şi semeţeşte pieptul şi-şi pregăteşte condiţia fizică în confruntare, ca înainte de probele atletice.

Pentru cît de puternic intră uneori în zbuciumul personajului, pentru cîtă convingere pune adesea în dezvăluirea umanităţii lui Vulpaşin, e păcat de asemenea că Ştefan Alexandrescu e lăsat să oscileze continuu pe panta lunecoasă a rolului, între emoţie şi convenţie, între firesc şi teatral, lăsîndu-ne să ghicim numai valenţele posibile ale talentului său. E împămîntenită la noi o tradiţie în distribuirea actorilor în acest rol. S-a gîndit regizorul, cum ar fi totuşi un Vulpaşin care, dacă trebuie neapărat să aibă masivitate, să nu fie în chip necesar şi greoi, lipsit total de farmec şi de atracţie ? Dar cu atît mai luminos ar fi profilul Nastasiei, cu atît mai puternic i s-ar sublinia puritatea, alături de-un Vul-

---

cere prin rol a acestei actriţe, dotată cu o atît de personală inteligenţă scenică ? Sau cui nu i-a rămas în minte imaginea Domnişoarei Nastasia în interpretarea Getei Angheluţă, consumată de ideea justiţiară, covîrşită de sensurile tragice ale existenţei. Cui nu i-au rămas în minte măcar cîteva din accentele grave, pline de prevestiri funeste, din glasul său ?

paşin care să aibă în avantajul său un fizic atrăgător, care să fie mai mult decît un colos cu voce de tunet. Cum ar fi un Vulpaşin, care să nu-şi mai strige durerea din fundul rărunchilor şi a cărui prăbuşire în genunchi să cutremure numai prin simbolul bărbăţiei fulgerate şi-al dragostei pălmuite ?

Regia (Ion Simionescu) a mizat aproape în exclusivitate pe atmosferă, pe ambianţă, pe contrastele de lumină şi pe leit-motivele muzicale. A păstrat continuu un fundal, un al doilea plan sonor, care se interferează acţiunii şi prelungeşte emoţia în afara spaţiului scenic. A folosit la maximum inspirata scenografie a Elenei Simirad-Munteanu, care lărgeşte perspectiva universului dramatic dincolo de pereţii camerei unde se consumă drama ; a continuat, a împlinit în exterioarele abia sugerate, multe din intenţiile subtextului. A pus foarte mult elan, foarte multă fantezie în această iniţiativă, dar a făcut şi multe concesii gustului, preferinţelor tinereţii. De dragul unei „viziuni tari", faţă de care regizorul n-a putut rezista, multe din scenele de bază ale piesei, multe din replicile memorabile se dizolvă în întunericul care învăluie prea mult scena, sau sînt acoperite de vacarm, de muzică, de mişcare. Scurtul, tulburătorul monolog al lui Ion Durere, din cîrciumă, a fost înghesuit şi frînt între ţipete şi scaune aruncate deasupra capului ; în schimb, imediat după aceea, în continuare, în scena mută, fără nici o replică, timp de două minute (poate mai mult, poate mai puţin, dar, ca timp scenic nejustificat de mult), ţîrîie muzica unei viori care „întreţine atmosfera" şi care pare că va ţine aşa pînă la ziuă.

Tot ca o concesie făcută amatorilor de emoţii tari, e şi pregnanta sugerare a catafalcului tînărului Luca în obscuritatea scenei, dar mai ales viziunea asupra finalului, cînd Vulpaşin îngenunchiat la rampă, cu toate reflectoarele pe el, perfect cu faţa la public, alunecă treptat, îndelung şi... dezolant în nebunie.

În general, se joacă prea mult pentru public ; în general, se simte nevoia de mai mult firesc în jocul actorilor. Acolo unde emoţia directă, simplă, a fost lăsată în voie să-şi întindă aripa, rezultatele au fost remarcabile.

Printre candori comice şi curiozităţi de copil, Ion Sorcovă al lui Virgil Fătu, poate prea gîrbov şi neajutorat, lasă să i se întrevadă filonul tare al demnităţii şi părăseşte scena covîrşit de povara durerii şi a ruşinii, cu o deosebită decenţă a emoţiei, realizînd cel mai frumos, cel mai artistic moment al spectacolului. La fel realizate sînt toate scenele de comedie ; la fel, bine pus la punct e cuplul Niculina-Ionel. În încheiere, încă un cuvînt de laudă pentru Paraschiva Elenei Stescu, rol despre care, prin tradiţie, se pare că nu se vorbeşte decît în subsidiar, deşi, la celălalt pol al valorilor morale, reproduce în imagine răsturnată dimensiunile dramatice ale Domnişoarei Nastasia. Un cuvînt de laudă deci, pentru firescul ei în cochetărie ieftină şi cinism afişat, pentru paradoxalul sentiment de superioritate al declasatului într-o lume de declasaţi, pentru conştiinţa adevăratei semnificaţii a rolului său în economia piesei.

În versiunea *Domnişoarei Nastasia* de la Oraşul Stalin, mai autentică, mai lucrată, mai artistică ni se pare latura comică a spectacolului, chiar dacă s-au realizat foarte bine şi convingător unele momente de tensiune, de emoţie de-a lungul piesei.

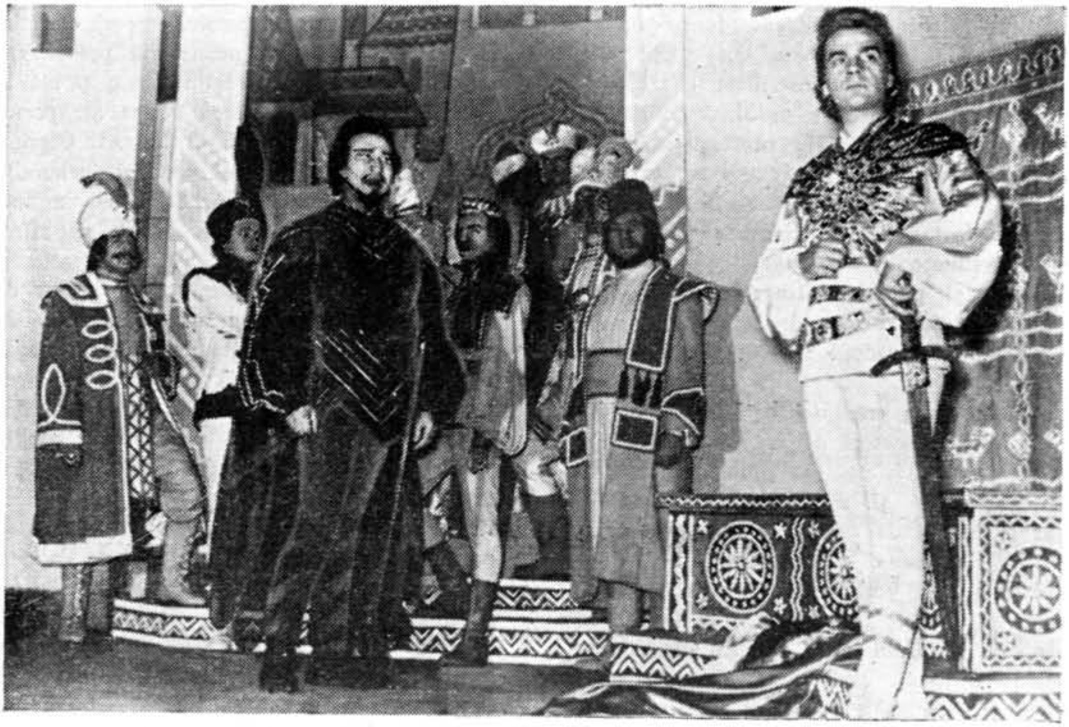
În competiţia interpretărilor Domnişoarei Nastasia, efortul de creaţie al actriţei Vivi Candrea-Neleanu ni se pare că se înscrie numai ca o promiţătoare afirmare, ca un memento al realelor sale posibilităţi scenice.

Letiţia GÎTZĂ

Exigenţele poemului feeric

Teatrul Tineretului, Bucureşti ; Teatrul de Stat, Brăila : *Înşir-te mărgărite,* **de V. Eftimiu**

Frică mi-e că unii dintre noi am pierdut gustul şi deprinderea de a mai juca basme pe scenă. Cînd nu avem paşii grei şi mişcările anevoioase, vorba ne e răstită şi parcă respingem plutirea uşoară spre cerul fantaziei. De ce oare ? Ne simţim blazaţi, socotim poemele feerice puerilităţi nedemne de angajarea noastră artistică, nu ne mai pricepem să povestim copiilor ? Să fie nepotriviri între modul mult mai angajant cu care scrutăm viaţa, în analiza rolului, şi viziunea irizată a basmului ? Am speranţa



Scenă din actul I (Teatrul Tineretului)

secretă că nici uneia dintre aceste întrebări nu i se poate răspunde afirmativ. Cred mai degrabă că e vorba de o pasageră neglijență, de o pauză momentană a fantaziei, care-şi adună undeva, în taină, puterile pentru a izbucni în curînd cu sporită vigoare. Şi, aş spune, cu sporită exigență, fiindcă basmul se adresează cu precădere publicului celui mai delicat (sub toate raporturile), copiilor, în universul cărora avem datoria să intrăm în vîrf de coturn.

Căci, o spun nu fără regret, m-au speriat bocănitul şi glasurile stridente cu care Teatrul Tineretului a umplut scena în *Înşir-te mărgărite.* Poemul lui Victor Eftimiu, prin însăşi condiția lui, era o invitație la inventivitate, la o largă desfăşurare a imaginației. Şi din pomul (uneori lăudat) al „Tineretului" aşteptam să ni se întindă un „măr de aur", dar vai !, n-am găsit decît mere... pădureţe.

Înşir-te mărgărite — în care se povestesc aventurile lui Făt Frumos în urmărirea Smeului şi eliberarea Ilenei Cosînzene, cum şi credinciosul ajutor al Sorinei, vrăjită să nu aibă iubirea celui pe care-l va iubi, cu savuroase intervenții ale țăranilor în frunte cu Păcală, unde autorul demonstrează cum se naşte pe loc folclorul oral — a fost creat, inițial, pe scena Naționalului şi de atunci şi-a constituit o adevărată tradiție. Tocmai de aceea, reprezentarea acestui cunoscut poem feeric pe o altă scenă trezea interesul dacă nu pentru o mai bună realizare, măcar pentru noutatea, pentru prospețimea ei. Încercarea „Tineretului", în schimb, a dezamăgit aceste aşteptări.

Nu ştiu cum se face, dar încercatul şi vioiul regizor Marin Iorda nu şi-a dat măsura de data aceasta. Fiindcă de la prima ridicare de cortină pînă la ultima coborîre a ei, n-am observat nici un moment de poezie (atîta cît îngăduie suflul textului), nici o sclipire a imaginației, nici un efort de zbor imagistic. Ca un copil prea sfios, n-a izbutit să ațițe pofta de joacă şi de visare a unui public de copii dispuşi să urmărească atenți povestea Sorinei şi a lui Făt Frumos. Şi a organizat un spectacol lipsit de vioiciune şi de farmec, greoi, neinteresant, arid. De neprețuit ajutor în această operă i-au fost decorurile lui M. Rubingher, neunitare de la un act la altul și de un fantastic foarte banal. (Pentru soluția „rotitoare" a porții din finalul actului I s-a sacrificat cadrul întregului act ; pădurea e profilată pe motive de scoarță națională, în contrast cu stilul celorlalte acte, care au avut un caracter nedefinit etc.) Costumele Nataliei Bragalia n-au fost urîte, în schimb au contribuit la „îngreunarea" personajelor, fiind prea încărcate și prea sclipitoare pe cont propriu. În orice caz, e de semnalat un aproape total dezacord între regie, decor și costume.

Dar în ciuda credinței hotărîte în unitatea diferiților factori de realizare a spectacolului, poate că totul ar fi fost altfel dacă jocul actorilor și dirijarea lor regizorală n-ar fi încununat această manifestare neizbutită. Pe scena „Tineretului" s-a țipat excesiv și s-a vorbit brutal. Am avut de înregistrat chiar „momente culminante" în asemenea privință prin tiradele Vrăjitoarei (Maria Burbea), care și-a umbrit astfel o meritorie compoziție — și avînturile vocale ale lui Buzdugan (Gh. Costin). Versurile lui Eftimiu sînt cantabile și curgătoare, apte pentru recitarea lor pe scenă. Totuși, cu o savantă brutalitate, Al. Ciprian (Făt-Frumos) le-a rostit inexpresiv, uneori emfatic, alteori glacial, cu o nemeritată preocupare pentru propria statură și făptură, ținute la mult mai mare preț decît acelea ale personajului. Dar dacă răsfățul lui Al. Ciprian a avut totuși o anumită candoare tenorală, răzgîiala lui Ion Ciprian (Păcală) a fost agresivă și iritantă. Sînt nevoit să afirm că n-am văzut niciodată un actor atît de tînăr — atît de cabotin, ca în cazul de față. Nici la cei mai înrăiți comici de modă veche n-am întîlnit atita îndrăzneață nepăsare față de text, scenă și public. Pe drumul acesta, nu va trece multă vreme și din talentul lui Ion Ciprian (talent real, efectiv simț scenic) va rămîne doar amintirea unei făgăduieli. Ar fi păcat. După cum e păcat în acest spectacol anost, de seriozitatea profesională și de talentul Doinei Tuțescu (Sorina), singura care a atins, în răstimpuri, o oarecare vibrație, repede absorbită însă de tonul mediocrității generale. În bună măsură, păcat e și de simpatia pe care de obicei o degajă Marcel Gingulescu (Smeul) ; l-am simțit stingher și neîncrezător în ceea ce face : personajul lui n-a avut nici forță, nici asprime, ci doar o reținută încruntare.

Scenă din actul V (Teatrul de Stat din Brăila)

Am urmărit anume copiii din sală, pentru a nu-mi impune exigenţa înaintea purei lor receptivităţi. A fost o verificare: o singură dată s-au amuzat, i-am simţit că participă activ, dar şi atunci greşit, pe o înţelegere întoarsă, la un blestem al Vrăjitoarei, care de fapt ar fi trebuit să-i irite, nu să-i bucure. În rest, curiozitate dezamăgită, interes nerăsplătit.

*

Speranţa într-un destin mai bun al spectacolului feeric mi-a fost întărită de *Înşir-te mărgărite* la Brăila. Chiar dacă n-a atins acea transfigurare şi vrajă specifice basmului, montarea regizorului Gabriel Negri s-a distins prin eleganţă şi ţinută. A avut o unitate de viziune: decorurile lui Mihail Gavrilov s-au constituit în cadru funcţional, cu o plastică bine armonizată cu mişcarea interpreţilor. Găsesc admirabilă ideea utilizării aşa-zisului „decor moale" şi foarte expresiv modul în care acest decor se „trezeşte" la viaţă în actul I, răsărind încet-încet ca din pămînt. Păcat că acest procedeu n-a fost dezvoltat (nu repetat) cu consecvenţă în restul spectacolului. Frumoase şi mult mai simple, prin stilizare, costumele lui Gabriel Negri, în special ale ţăranilor, al Florii Soarelui şi al Ilenii.

Ceea ce regia a împlinit cu multă distincţie, atingînd aproape treapta stilului (în sens goethean: după imitaţie şi manieră), a fost mişcarea scenică. Majoritatea interpreţilor a avut un mers armonios şi o gestică subtilă. Ideea înlocuirii baletului cu un grup de trei zîne, care o însoţesc cu multă graţie pe Sorina, s-a dovedit mult mai fericită decît „numerele" de estradă pe care le-a oferit prea numerosul (pentru sugrumatul spaţiu de joc) corp de balet de la „Tineretului".

Nu-mi pot arăta, în schimb, satisfacţia în ceea ce priveşte rostirea versului la Brăila: cu excepţia lui Dumitru Pîslaru (Făt Frumos), a lui Nae Nicolae (savuros în Păcală) şi în parte a lui Anghel Deac (interesant „travesti" în Vrăjitoarea), ceilalţi interpreţi n-au strălucit la capitolul acesta. Victoria Dinu (Sorina) a acoperit partea de energie, de tenacitate a rolului, dar a rămas datornică în cea de gingăşie şi farmec. Aş fi aderat total la interpretarea lui Petre Simionescu (Smeul), dacă acesta şi-ar fi dozat cu mai multă cumpănire debitul verbal, mai ales în monolog, pe care l-a atacat într-un registru prea înalt, neputîndu-l dezvolta decît în stridenţe. Mult prea stridente, de asemenea, pînă la supărare, au fost şi vrăjitoarele Sura şi Kunda (G. Gheorghiu, respectiv N. Budescu).

Spectacolul de la Brăila, care trebuie să se împlinească pe linia de tehnică a vorbirii scenice, rămîne însă net superior celui de la Bucureşti, atît prin concepţie, cît şi prin realizare.

Florian POTRA

Teatru la televiziune

Pantomima lui Ion Lucian

Singurele spectacole originale date de televiziunea noastră în ultima vreme au fost pantomimele lui Lucian. Nu vreau să discut cauzele acestei sărăcii de program, nici să judec îndreptăţirea pe care aceste cauze ar putea-o conţine. Intenţiile Televiziunii sînt de multă vreme impenetrabile. Cum am aşteptat pînă acum, vom aştepta şi de aci înainte, mărginindu-ne a analiza puţinul care ni se dă.

Într-o privinţă, nu trebuie să regretăm că ni se serveşte aşa de multă pantomimă. Mai întîi fiindcă mimul în chestiune este foarte talentat şi foarte amuzant, iar în al doilea rînd pentru că pantomima e un gen dramatic interesant şi pe nedrept neglijat.

Pare curios că în era filmului vorbitor şi stereofonic, ne întoarcem nu numai la cinematograful mut, dar la strămoşul acestuia, pantomima. Pare de asemenea curios cum tocmai televiziunea, unde îngustimea ecranului interzice percepţia clară a mimicii fizionomice, tocmai această nouă tehnică, să îmbrăţişeze cu atîta exclusivă pasiune pantomima. Se va spune poate că dificultăţile tehnice ale tinerii noastre televiziuni au dat regizorului Pintilie ideea de a recurge la supraimpresiune (cu joc mut, aşa cum se joacă de obicei în imaginile supraimprimate), pentru a înlătura inconvenientele „transmisiei pe viu". La studioul nostru de televiziune nu se filmează, ci se înregistrează direct. Aceasta interzice orice schimbare de decor, deci reprezintă o maximă îndepărtare față de cinematograf (bazat tocmai pe o mare variație de decor, pe o bogată succesiune de planuri diferite și scurte, de cîteva secunde fiecare). Supraimpresiunea, cu joc pantomimic, concomitent cu jocul complet al actorului din primul plan, a fost socotită procedeu utilizabil și util. Într-adevăr, sceneta *1 Aprilie,* care s-a realizat în acest fel, a fost foarte reușită.

De atunci, folosirea pantomimei s-a practicat direct, nu ca adjuvant al piesei principale. Lucian ne-a dat de Anul Nou o savuroasă schiță despre 24 de ore ale unui gură-cască bucureștean. Iar acum recent, același actor ne-a prezentat un alt scheci mut intitulat *Pățaniile lui Nică*. În fond Nică nu pățește nimic, și asta tocmai constituie valoarea piesetei. Nică locuiește într-o casă unde mai stă și o frumoasă doamnă. Nică, înarmat cu o floare, se hotărăște să suie un etaj și să-i facă vecinei sale o vizită. Își aranjează toaleta și pleacă. Dar doamna nu vine să deschidă. Nică se uită pe gaura cheii și o vede pe frumoasa vecină (care e, bineînțeles, tot el, Lucian) dormind, apoi deșteptîndu-se, apoi sculîndu-se și, finalmente, îmbrăcîndu-se. Atîta tot. Am povestit subiectul — sau mai bine-zis absența de subiect — fiindcă tocmai această banalitate ne ajută a înțelege specificul pantomimei, gen subtil și nedreptățit.

Dispensarea de cuvinte nu e specifică pantomimei, ci o aflăm și în teatru pentru bunul motiv că o întîlnim și în viață. Sînt multe situații „fără cuvinte" în existența noastră cotidiană. Iar în dramele noastre adevărate, nu știu dacă aceste situații mute nu-s mai tari și mai frecvente decît cele exprimate în potopuri verbale. Acțiuni curente sau acțiuni tragice, ambele comportă și se acordă cu manifestarea mută. Le folosește și teatrul, și filmul, și romanul ; în sfîrșit, le folosește și pantomima.

Atunci, care e specificul acesteia din urmă ? Am înțeles mai bine problema asistînd la pantomimele — la calitățile și greșelile din pantomimele — lui Ion Lucian. Ceea ce izbește mai ales este *nuditatea decorului*. Afară de podea, pereți, un scaun și o masă, nici un obiect. Iar cînd apare unul ne lovește ca un cusur. Este cazul portretului de pe masă sau al mucurilor de țigară. Vom vedea îndată de ce impresia de greșeală e justificată. Nuditatea de decor m-a surprins ca o calitate în sceneta *1 Aprilie*. La prima vedere, absența de obiecte părea a proveni din obligații tehnice. Pantomima acolo fiind prezentată prin supraimpresiune, ea apărea ca un „pis-aller" legat de sărăcia utilajului. Dar repede m-am obișnuit cu această sărăcie, ba chiar parcă mă mulțumea. Acum înțeleg de ce. Și înțeleg și adevărata esență a pantomimei.

Pantomima nu reconstituie, cu mișcări, cuvintele care lipsesc. Ea face ceva mult mai interesant și mai greu. Pantomima, cu ajutorul gesturilor, mișcărilor, deplasărilor în spațiu *fabrică solide,* construiește obiecte materiale. Iată de ce scene banale ca scotocirea într-un sertar (care nu există), îmbrăcarea unei haine (imaginare), coaserea unui nasture etc. pot constitui realizări pantomimice de mare artă. Nasturele cusut de Lucian îl *vedem,* ca și cînd ar exista. Jaretiera de cucoană, care trage mîna înapoi sau scapă și pișcă, o vedem aievea (iar micimea ecranului de televiziune ajută iluziei). Iar mucurile multe de țigară adunate în pragul ușii unde eroul se uită cu înfrigurare pe gaura cheii ar fi trebuit pictate *tot cu gesturi :* gestul febril de a smulge de pe buză restul scurt de țigară, aruncarea lui, strivirea lui cu piciorul, apoi repetarea frecventă a acelorași mișcări, toate astea ar fi punctat bine așteptarea, acumularea de impaciențe. Am fi „văzut" mormanul de chiștoace cu ochii pantomimei. Firește, figura foarte expresivă a lui Lucian se adaugă efectelor fundamentale, așa cum măestria fizionomică se „adaugă" și în teatrul vorbit. Acest caracter de simplu adaos cere ca mimica fizionomică să nu fie *șarjată,* să nu fie prea caricaturală. Asta e tot ce i se cere. În caz contrar avem tot ridicolul cinematografului mut de altădată. Aș zice chiar că momentele de joc fizionomic nu trebuie să însemne ceva *prin ele însele,* ci trebuie să fie mutra pe care eroul o face privind și judecînd lucrurile pe care tot el *le făcuse deja* cu gesturi. Este o apreciere *post factum* a propriilor sale fapte, o contemplare retrospectivă de fapte deja săvîrșite prin mișcări și prin obiecte materiale la rîndu-le fabricate cu mișcări corporale. În acest sens mimica este un adjuvant al pantomimei, dar numai un adjuvant. Baza e, cum am mai spus, producția de solide. Operație interesantă și, aș zice, foarte filozofică. Există o teorie a unui psiholog neamț Knappe, teorie zisă a „proiecției". Acest gînditor explică creația uneltelor omului prin „proiecția" în afară, prin prelungirea în mediul exterior a membrelor noastre (și în genere a fragmentelor terminale ale corpului). Omenirea a trecut de mult de eroismul acestei faze preistorice. În era noastră istorică, pantomima continuă cu încă mai mare amploare însușirea lui homo faber, darul de a fabrica obiecte concepute întîi cu mintea, ca o prelungire în mediul exterior a științei și iscusinței de care trupul nostru mișcător este capabil. De aci și pătrunzătorul farmec, tulburătoarea vrajă a acestei arte așa de originală care se numește pantomima. „A quelque chose malheur est bon" — zice un proverb francez. Dacă dificultățile prin care trece televiziunea noastră au avut ca efect cultivarea acestui gen dramatic pe nedrept neglijat, trebuie să fim recunoscători acestor dificultăți.

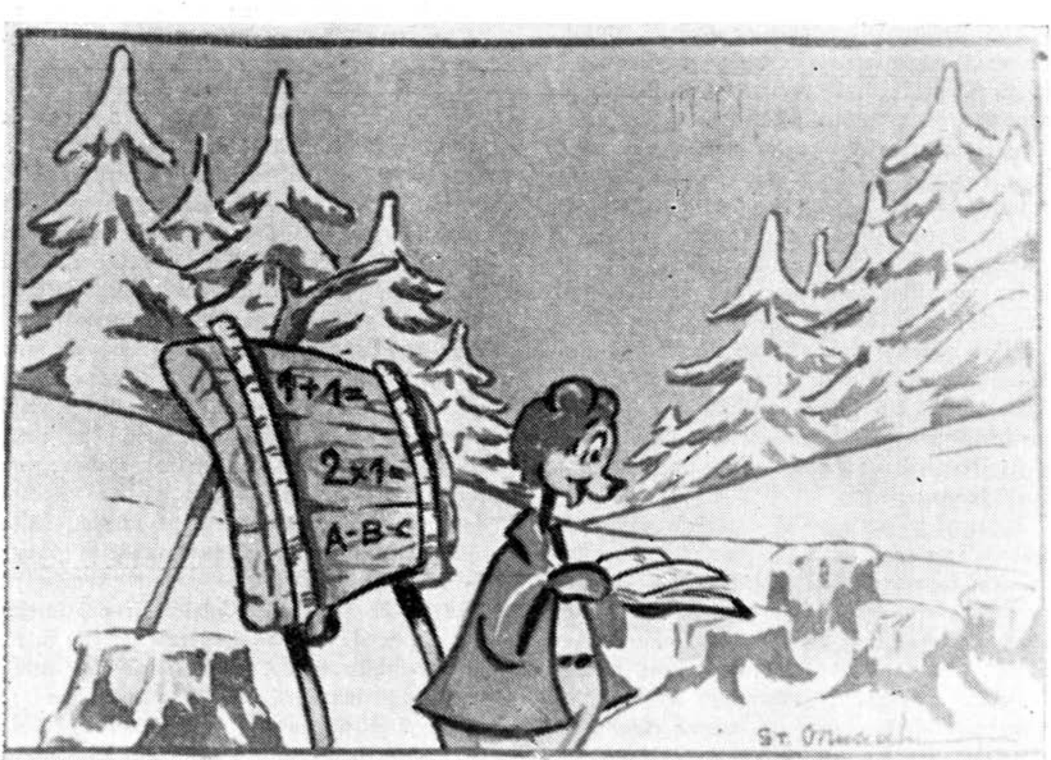
D. I. SUCHIANU

Teatrul de păpuși

Teatrul din Pitești : *Școala din pădure* **de G. Landau ; Teatrul „Țăndărică" :** *Măriuca și merele de aur* **de Costel Popovici,** *Găinușa harnică* **de Leda Mileva ; Teatrul din Craiova :** *Evantaiul* **de Goldoni,** *Prima lecție* **de Ana Ioniță și Gabriel Teodorescu,** *Găinușa roșie* **de Leda Mileva**

Cu cîteva luni înainte de evenimentul cel mai de seamă pentru teatrele de păpuși — Festivalul de la București —, în călătoriile făcute în diverse colțuri ale țării am intîlnit prezentă acea febră a emoției, dătătoare de fertilitate artistică. Chiar și tea-

Scenă din actul I (Teatrul de păpuși din Pitești)



trele de păpuşi din oraşele mai puţin vizitate de cronicari năzuiesc spre o participare la această excepţională întîlnire artistică.

Într-unul din caietele noastre anterioare se pomenea de modestul colectiv al teatrului de păpuşi din Piteşti. Pe drept cuvînt, se făcea o reflecţie amară pe seama „sălii" de spectacole, improprie. Am vrea să adăugăm acum că acest colectiv nu se bucură deajuns de sprijinul teatrului de stat, care-l patronează. Confecţionîndu-şi decorurile din deşeuri, jucînd cu interpreţi folosiţi prea mult în figuraţia teatrului „mare" sau la „estradă", colectivul acesta, destul de urgisit, are totuşi oameni înzestraţi care, în condiţii prielnice, ar putea realiza mult mai mult. E încă un exemplu care pledează, poate, pentru „emanciparea" secţiilor de păpuşi, a transformării lor în teatre independente, cu un profil şi un plan de activitate propriu. Experienţa practică ne-a demonstrat cu prisosinţă necesitatea acestei operaţii, exemplificată pe scenele unor teatre ca: Iaşi, Cluj, Craiova, Tg. Mureş etc....

Şi totuşi, la Piteşti am asistat la un spectacol agreabil: *Şcoala din pădure* de G. Landau. „Clasicele" animale ale pădurii, veveriţa, iepuraşii, urşii, puii de lup, defilează prin scenă pentru a demonstra necesitatea frecventării cursurilor şcolare. Puiul de urs, necioplit şi sălbatic, se „educă" la şcoala pădurii, în timp ce puiul de lup cunoaşte pe propria-i piele amarul unei înfrîngeri sportive din partea antrenaţilor şcolari. Piesa e vioaie şi amuzantă şi ar fi putut fi şi mai agreabilă, dacă o nefericită traducere n-ar suna atît de rău la ureche.

Spectacolul nu e unitar. Asta, şi din cauza păpuşilor care prezentau stiluri diferite (am aflat că din lipsă de fonduri ele au fost adunate din alte spectacole) şi din cauza decorului prea sărac.

Colectivul din Piteşti se află încă în faza însuşirii primelor elemente ale măiestriei păpuşăreşti şi el simte nevoia unor schimburi de experienţă.

Interpreţii, puţini la număr (regizorul tehnic face de pildă şi acompaniamentul muzical la vioară), au închegat un spectacol plăcut, vioi, deşi puţin „amatoresc", pe alocuri. Regia, ale cărei intenţii erau bune iniţial, nu a desfăşurat totuşi prea multă fantezie, polarizînd mişcarea scenică în jurul unui butuc, în faţa căruia toate personajele se opresc pe rînd ca într-un ritual. În ciuda sărăciei mijloacelor tehnico-materiale, am remarcat firescul mişcării, autenticitatea personajului interpretat de Emilia Mircea, hazul unui ursuleţ mînuit de Gigi Clinciu şi, mai ales, interesanta compoziţie a „puiului de lup" — Adrian Gornescu. Pentru eforturile eroice de a transforma cîteva vechituri în decoruri, merită totuşi citat scenograful Ştefan Muscalu Paul, ca şi muzica plăcută scrisă de Elena Constantinescu. Vorbind despre acest colectiv, trebuie citat numele responsabilului său, A. Anchidin, „cumulard" de funcţii administrativo-artistice şi harnic animator.

*

Desigur că Teatrul „Ţăndărică" întruneşte în largă măsură toate condiţiile tehnice necesare dezvoltării unui teatru modern de păpuşi, are la dispoziţie un colectiv numeros şi, mai ales, o bogată experienţă verificată atît de des şi peste hotare.

Din păcate, faţă de cele 2-3 spectacole arhicunoscute şi din care teatrul şi-a făcut o adevărată emblemă, ultimele sale realizări nu ne pot mulţumi. Şi aceasta pentru că, departe de a continua linia ascendentă a teatrului, ele par a fi paşi înapoi.

Nădăjduim că noile sale spectacole, anunţate de aproape un an, nu vor întîrzia să apară şi să ne reprezinte cu cinste la Festival.

Măriuca şi merele de aur e o piesă de inspiraţie folclorică (aduce pe alocuri cu *Fata moşului cea cuminte)* pentru şcolarii mici (8—9 ani). Acţiunea se întîmplă la ţară. Măriuca este lăsată de Mama să aibă grijă de frăţiorul ei — Iliuţă. Fetiţa rîvneşte însă după „merele de aur", din poveste. Mama pleacă şi fetiţa aleargă după fluturi, în timp ce copilul este răpit de un stol de corbi. Desperată, Măriuca aleargă în căutarea fratelui răpit. Ca în basmul popular, fetiţa se întîlneşte, rînd pe rînd, cu bătrînul cuptor, cu mărul sălbatic, cu rîul şi cu o broască, gata să fie mîncată de şarpe. După ce-i ajută pe fiecare, fetiţa ajunge la un castel fermecat, unde-şi găseşte frăţiorul răpit şi merele de aur rîvnite, pe care nu le poate încă dobîndi (n-am înţeles prea bine, de ce). Se întoarce acasă urmărită de corbii răi, dar cu ajutorul cuptorului, izvorului, mărului, ea scapă. Mama se întoarce şi ea de la cîmp şi fetiţa îşi dă seamă că merele din livadă sînt mai preţioase decît cele de aur... După cum se vede, morala piesei e puţin forţată şi cam pe dos. Autorul pledează destul de naiv împotriva visului de aur — cînd ştiut este că visul, în semnificaţia lui de îndrăzneală şi de acţiune creatoare, dă tocmai farmecul copilăriei. Aici, morala ar fi ca Măriuca să nu mai viseze şi... să-şi legene frăţiorul. Elementele basmului sînt utilizate doar expozitiv, fără a fi încleştate în conflict în treptele acţiunii. O bună parte din piesă o constituie „monologul" Măriucăi şi întîlnirea ei cu diversele „elemente", ceea ce dă piesei un caracter static. Am avut impresia că nici autorul nu a ştiut prea bine ce vrea să demonstreze cu această piesă : să folosească unele personaje de basm, să „tragă" o anumită morală ? Limbajul piesei, destul de sărac, mai e pe deasupra şi presărat cu neologisme, ceea ce e destul de nepotrivit cu caracterul de basm al întîmplării.

Textul a fost ajutat, pe cît s-a putut, de concepţia regizorală (Ştefan Lenkisch) şi de unii mînuitori care au lucrat păpuşile „pe mînă". Un cadru scenic ingenios a dat acţiunii un decupaj cinematografic, nereuşind să compenseze însă ritmul textului, mult prea lent. Au existat şi cîteva soluţii originale, dar care nu reuşesc pînă la urmă să salveze piesa. „Cuptorul", „izvorul", „pomul" nu au avut expresia plastică a unor elemente de basm, nepretîndu-se ca atare nici la creaţii actoriceşti, părînd decupate dintr-o carte de citire. Duhul fantast al basmului a apărut sărăcit (deşi exista poate o intenţie regizorală de prospeţime), oferindu-ni-se din nou un spectacol „cuminte". Nici toţi interpreţii păpuşilor nu ne-au satisfăcut. Măriuca purta o cocoaşă în spate şi mai mult ţopăia în scenă, Mama era ştearsă, incoloră, iar vocile puţin cam uniforme (în afara Măriucăi). Păpuşile, cu o fizionomie care nu se putea descifra din sală, ca şi decorul sărac au făcut ca acest spectacol să fie, în general, neizbutit. Oricum, aşteptăm din partea înzestratului regizor Ştefan Lenkisch spectacole care să fie la înălţimea posibilităţilor sale.

În completare am văzut pieseta *Găinuşa harnică* de scriitoarea bulgară Leda Mileva. E o scenetă vioaie, cu o acţiune morală, înşăilată destul de plăcut pe gustul copiilor, care urmăresc cu emoţie păţaniile găinuşei. Întîmplarea e simplă şi receptivă pentru preşcolari.

Scenă din actul I (Teatrul „Ţăndărică")

Spectacolul a fost şi el prezentat simplu, corect, fără a avea strălucire sau o minuţioasă şlefuire artistică. Am remarcat mişcarea firească a găinuşii (spre deosebire de vulpe şi vulpoi) şi hazliul grup al puişorilor. Din păcate, poate şi din cauza decorurilor, mişcarea păpuşilor era puţin cam înghesuită, estompată pe fundalul decorurilor.

Am putea spune, în concluzie, un spectacol util, dacă pretenţiile noastre faţă de Teatrul „Ţăndărică" ar fi aceleaşi ca faţă de colectivul din Piteşti.

*

O dublă surpriză ne-a prilejuit tînărul colectiv al teatrului de păpuşi din Craiova.

Surpriza a început cu piesa aleasă pentru spectacol : *Evantaiul* de Goldoni. Din informaţiile noastre, se pare a fi vorba de o premieră... europeană a genului. Porniţi să admirăm curajul craiovenilor de a înfrunta textul goldonian, nu ne-am putut stăpîni satisfacţia faţă de o izbîndă artistică ce ne face să privim cu optimism viitorul teatrului de păpuşi.

Acum cîţiva ani, interpreţii de azi ai unor personaje ca Signor Evaristo, Candida şi Crespino colindau grădiniţele de copii din Craiova cu sacul de păpuşi în spate (asemenea păpuşarilor de odinioară), improvizînd mici spectacole la cererea celor mici. Colectivul are azi o sală frumoasă şi mijloace tehnice bune, ceea ce i-a permis să

Scenă din actul I (Teatrul de păpuşi-Craiova)

facă alegerea acestui text. De la masca arlechinului commediei dell'arte la masca păpuşii se poate face o legătură logică. Desfăşurarea plastică, aproape coregrafică, a unora din comediile lui Goldoni îşi poate găsi de asemenea rezolvarea în posibilităţile de mişcare ale păpuşii, infinit mai mobilă decît omul-actor. Toate acestea cer, bineînţeles, mînuitori cu o măiestrie corespunzătoare şi „voci" perfecte.

Cei doi regizori — Vlad Mugur (care-şi face un izbutit debut la păpuşi) şi Horia Davidescu — au găsit fericite şi abile rezolvări în spectacol. Spre plăcuta noastră surprindere, textul goldonian nu a fost doar un pretext, ci el a fost valorificat în sensurile sale bogate. Regizorii nu au mers deci spre cultivarea calităţilor factice ale păpuşii, ci au obligat-o să devină un instrument sensibilizat artistic. Păpuşile dau atmosferă, creează imaginea artistică, însufleţesc şi conving. Virtuozitatea tehnică e „aruncată" cu dezinvoltură ici-colo, doar atît cît trebuie şi nu exhibiţionist. Cînd Crespino bate nervos cu piciorul în rampă, efectul „tehnic" e admirabil, dar el corespunde perfect stării de spirit a personajului, jocul Candidei cu perdeaua umple de graţie personajul şi îl sugerează plastic. Convinşi deci că vom „privi" o piesă de Goldoni, am *ascultat* în acelaşi timp un text bine interpretat, cu un haz copios, care a smuls adesea aplauze, adresate în egală măsură *vocilor* ca şi *mîinilor*. Craiovenii au jucat spectacolul „pe viu", adică fără a avea vocile imprimate la magnetofon. O adevărată performanţă fizică şi artistică a întreprins talentatul Ion Urziceanu, de pildă, care a jucat două roluri principale (Contele şi Hangiul) cu două voci complet diferite (adesea, personajele sale se aflau în dispută şi nu ne-am dat seama că e acelaşi interpret), „jucînd" în „poziţiile" cele mai grele.

Dacă ne-au satisfăcut atmosfera spectacolului, ritmul, graţia dantelată a eroilor, am avea de reproşat că scenele petrecute în planul al doilea al decorului (în balcon), erau escamotate şi că s-a dat o mai mică atenţie personajelor episodice, care ieşeau şi intrau meteoric. În rest, am întîlnit două mînuitoare cu posibilităţi excepţionale: Didina Davidescu, o Giannina hazlie, guralivă, cu mişcări spontane, sugerînd plastic un personaj popular italian, şi Violeta Ioachimescu, în interpretarea lui Crespino, un partener mucalit, care a umplut şi el cu uşurinţă întreaga scenă. Ambele mînuitoare, în egală măsură actriţe talentate (Didina Davidescu are un registru vocal mai complex), au constituit pivotul spectacolului, în care au mai creat personaje autentice: Ion Urziceanu (un conte savuros), Costel Ionescu (Evaristo), mai ales în momentele ridicole ale amorezatului, Vsevolod Vrabie (Timoteo spiţerul) şi Constanţa Dumitrescu (Candida). Reuşita spectacolului poate fi atribuită şi talentatului pictor scenograf Eustaţiu Gregorian (premiat la concursul de la Bucureşti pentru decorurile sale la *Tom şi Huck)*, care a creat cadrul clasic al acţiunii goldoniene, piaţa dreptunghiulară cu pereţii parcă decupaţi din evantaie colorate. La autentificarea ficţiunii artistice au contribuit mult masca îngîmfată şi stupidă a contelui di Rocca Marina, capul de portocală cu ochi măslinii al Gianninei, graţia unduioasă a lui Evaristo, ca şi genele imense ale Candidei, care-i adumbreau faţa.

Am regăsit același colectiv artistic devotat și într-un spectacol pentru preșcolari, interpretînd pieseta în versuri *Prima lecție* de Ana Ioniță și Gabriel Teodorescu (unde evoluau un spiritual „Ghiduș", interpretat de Didina Davidescu, și un savuros „Ciine" — Costel Ionescu). Același lucru se poate spune și despre spectacolul *Găinușa roșie*, la care am admirat fantezia bogată a regizorului Horia Davidescu, care a reliefat din text virtuți pe care nu le-a descoperit spectacolul bucureștean... Teatrele din provincie au aruncat mănușa. E timpul ca „Țăndărică" să o ridice.

Al. POPOVICI

Cronica cronicii

Realitate, intenție, realizare

«„Creația" majorității dramaturgilor noștri se reduce la o îmbinare mecanică, adesea insuficient gîndită, arbitrară, a unor fapte conform unei „intenții premeditate"; „fondul de clasă" al faptelor este perceput superficial, tot atît de superficial concepută e și „intenția" — iar o intenție prost concepută denaturează faptele, nu le dezvăluie sensul...»

Rîndurile acestea sînt din Gorki și privesc un moment relativ de mult depășit al literaturii dramatice sovietice (1933). Țin să fiu crezut pe cuvînt că le-am transcris fără nici o pornire aluzivă la condiția de azi a dramaturgiei noastre. Chiar dacă, în simplu spectator, caut adesea și aflu arare la scriitorii noștri de teatru virtutea de a isca în mine, cu operele lor, ceea ce tot Gorki numea „emoții actuale", nu-mi îngădui în... spectator profesionist să fac — aici, acum, pe nepusă masă — asociații supărătoare. Ar fi din parte-mi un gest lipsit de delicatețe, dar și unul lipsit de rodnicie. Căci dramaturgul se alege cu prea puțin dintr-o părere critică, oricît de justă, dar nesusținută. Pe de altă parte, cunosc destul sentimentul de ataraxie cu care dramaturgul întîmpină îndeobște opiniile criticilor teatrali, pentru a nu înceta să țin deocamdată seamă de problemele artei dramatice, concentrîndu-mi cu osebire atenția asupra felului în care ele sînt văzute, dezbătute și, pe cît le stă în putință, dezlegate de confrații mei întru critică. Am distins astfel în rîndurile transcrise din Gorki, sub asprimea cu care ele judecă un aspect vremelnic al scrisului dramatic din țara sovietelor, un apel — cu valabilitate permanentă și cu o forță pretutindeni aplicabilă — adresat criticilor. Și mi s-a părut că ecoul acestui apel nu se cade a fi lăsat să se piardă, că el se cere astăzi și la noi, cu insistență, ascultat și reținut.

...În netăgăduita străduință a dramaturgilor de a valorifica actualitatea în operele lor (dovadă: cele aproape douăzeci de piese noi reprezentate în această, încă neîncheiată, stagiune), modalitatea acestei valorificări este o problemă supremă a criticii. A lăsa rezolvarea acestei probleme (care, sînt încredințat, chinuie în primul rînd munca de creație a dramaturgului) pe seama exclusivă a creatorului de teatru înseamnă, pentru critic, a renunța la un drept și la o datorie, ba mai mult, a se văduvi de însăși virtutea care-i aureolează profesiunea: judecata de valoare. Remarc totuși în scrisul cronicarilor noștri teatrali din ultima vreme, o anumită codire în fața problemelor de conținut și de semnificații, pe care le pun spectacolele asupra cărora ei dau seamă. În general, criticul pare a nu-și mai pune întrebarea dacă, în cutare lucrare dramatică, faptele dramei corespund efectiv realității ce se vrea oglindită. Se caută și se află — ori se atribuie — de obicei o intenție inițială (Gorki zicea: „premeditată") a autorului și se urmărește felul în care faptele dramei corespund acestei intenții. S-a boltit deasupra *intenției* acesteia un soi de aură, care o ferește de cumpăna judecății critice și care, pînă la urmă, salvează înseși temeiurile și semnificațiile ultime ale dramei de la eventuale obiecții de fond. Autoritatea lui „asta-a-vrut-să-spună-autorul" — foarte asemenea, dacă pătrunzi mai adînc, cu pavăza pictorilor decadenți de altădată: „așa-a-văzut-artistul" — operează, de la o vreme, strident în cronicile noastre. Și, personal, nu văd să existe încă împotrivă-i conștiința primejdiei antirealiste, pe care e în stare s-o stîrnească atare autoritate.

Nu tăgăduiesc lucrărilor dramatice prezentate în această stagiune — măcar unora dintre ele —, nu le tăgăduiesc certe, nediscutabile carate artistice. Dar iată, le iau în ansamblu şi încerc să descopăr din întîmplările, din oamenii şi conflictele cîte le mobilează şi animă, cîmpul de investigaţie şi modul de investigaţie. Am în faţă un cîmp tematic destul de restrîns, destul de uniform, şi dacă nu totdeauna periferic, destul de neconcludent. Faptele şi oamenii respectivelor lucrări dramatice sînt *din* realitatea şi *din* zilele noastre, dar sînt arareori *ale* realităţii şi *ale* zilelor noastre. *Intenţia* autorilor acestor lucrări îmi apare limpede, lăudabilă, de bună-credinţă: reflectarea actualităţii. Dar modalitatea? Unele se trădează livreşti, multe sînt lesne substituibile altor timpuri şi altor meridiane. Esenţa lor istorică şi autenticitatea lor local-socială, cînd nu se pierd din vedere, sînt confundate cu datele istorice şi culoarea locală. Intenţia actualităţii se realizează ici, prin actualizarea unor stări de lucruri clasate, ori (ceea ce nu-i altceva) prin ridicarea aparenţelor şi banalului la rang de problemă; colo (ceea ce e altceva dar totuşi precar), prin înălţarea senzaţionalului, deci a întîmplării, la nivelul generalităţii; dincoace (ceea ce poate deveni contrar liniei de desfăşurare a actualităţii), prin scoaterea în relief a unor psihologii pornite să pretindă capricios ori numai grăbit, cotidianului, ceea ce aparţine istoriei...

Nu ştiu cine îmi propunea o experienţă: să mă obiectivez o clipă şi să încerc a realiza imaginea efectivă a realităţilor noastre din ceea ce mi-ar oferi casele liniştite, serile răspunsurilor, microbii, visurile nopţilor, umbrele nobiliare, arborii genealogici, şi atîtea alte roade dramatice ale stagiunii. N-am încercat experienţa. Socot însă că a confrunta intenţiile merituoase ale dramaturgilor, care au dat aceste roade, cu realitatea din care au sorbit pentru a da corp acestor intenţii, n-ar fi deloc o treabă inutilă pentru critica dramatică. Nici pentru creaţia dramatică însăşi. Ataraxia despre care vorbeam şi pe care dramaturgii o manifestă cu deşertăciune (cu vanitate, adică) faţă de critici s-ar topi, poate, şi ar lăsa loc liber unei fructuoase — cel puţin pentru viitor — luări-aminte.

Dată jos de pe soclu şi văduvită de aureola care a fetişizat-o, *intenţia* ar dobîndi în procesul de creaţie un rol stimulator de adîncire a vieţii şi de descoperire a ei în esenţa şi sensurile reale, şi ar renunţa la rolul de a orienta arbitrar nişte linii dramatice prestabilite care, chiar pornind poate din viaţă, cresc descărnate de adevăr, înspre sensuri refuzate de viaţă, dezminţite de realitate, uneori potrivnice lor. Judecînd drama în funcţie de adevărul vieţii şi nu doar în funcţie de intenţia care-i stă la bază, criticul ar putea semnala — şi publicului, şi dramaturgului, şi făuritorilor de spectacole — zonele (le-aş numi cu un termen din ştiinţele fizice) tixotropice (adică zonele primejduite de nisipuri lunecoase, zonele aparent solide, dar, la cea mai mică tensiune, gata a-şi fluidiza structura aparentă) care o punctează ori care o împînzesc, după cum e cazul.

Radu Popescu, bunăoară, preţuieşte *Umbra baroanei* ca pe o lucrare „matură, perfect echivalentă şi adecvată universului sufletesc al autorului, dezvăluind un echilibru sigur între experienţă, inteligenţă şi sentiment". El vede în eroul ultimei drame a lui Tiberiu Vornic, în baroana de Şendrea, „un element forte" al amintirilor sale, „pitoresc în felul lui, dar element aproape de curiozitate, de ciudăţenie, istorică pentru omul de azi" şi atribuie lui Tiberiu Vornic „*intenţia*" de a face din eroina lui simbolul „moralei naţionale şi sociale (...„şi chiar familiale"...) a burgheziei romîne din Ardeal şi nu numai din Ardeal". Criticul mai preţuieşte la Tiberiu Vornic ingenioasa şi complicata aparatură arhitectonică a dramei; îi preţuieşte „scînteia dramatică, vioiciunea dialogului, gravitatea sentimentului... însuşirile de limbă literară, viguroasă, mustoasă şi uneori chiar plină de poezie", ca să încheie categoric cu sentinţa: *Umbra baroanei* e o „realizare foarte izbutită, foarte originală, care autentifică definitiv calităţile de dramaturg ale lui Tiberiu Vornic". Foarte bine. Nu pun la îndoială nici una din însuşirile artistice care-l califică pe Tiberiu Vornic drept un merituos dramaturg. Nu pun la îndoială nici perfecta echivalenţă a lucrării sale cu universul său sufletesc; nici echilibrul sigur pe care îl dovedeşte lucrarea sa între experienţa, inteligenţa şi sentimentele autorului. La o adică, nici rezonanța de pitoresc, de curiozitate, de ciudățenie istorică pe care o stîrnește prezența pe scenă a unui tip de soiul baroanei de Șendrea. Nici intenția demascatoare a dramei, prin această eroină a ei. Numai că, iată, intenția aceasta lăudabilă lichefiază, scenă de scenă, drama, înecînd-o pînă la urmă în lacrimogen, în întîmplări — nu zic — tari și pline de efect de ordin familial, amoros, deci destul de nereprezentative. Nereprezentative, atît în ceea ce privește tipul, „simbolul moralei burgheze" ce se vrea incarnat în baroana de Șendrea, cît și, îndeosebi, în ceea ce privește momentul istoric al dramei. *Intenția* lui Tiberiu Vornic a dat deoparte sau a planat deasupra anilor grei ai dictatului de la Viena. Două, trei replici afaceriste marchează o poziție cu totul secundară a baroanei și, în orice caz, nu izbutesc să evoce nici fața, nici mai cu seamă substratul politic al cumplitelor zile și amaruri de atunci, decît prin ricoșă, prin absență. Sau, să fiu drept, totuși ele sînt evocate prin prezența fascist-colorată a unui alt erou, care însă, cu destinul lui în dramă și de dragul acestui destin (e drept, foarte dramatic ca lăsare de cortină), e menit să arunce în umbră, dacă nu chiar să denatureze ceea ce crește azi în miezul de foc al sufletului poporului : etica, sentimentele și convingerile lui de clasă. Fermentul tixotropic îmbibă toată greaua aparatură arhitectonică a dramei, subțiază toată substanța ei (nu pun la îndoială gustul lui Radu Popescu), plină de însușiri poetice. Nu e greu să fie dibuit acest ferment vîscos și păgubitor : o simplă confruntare a intenției dramatice cu drama efectivă a realității, de la care s-au împrumutat decorurile, costumele și tipurile, ar fi fost suficientă. Iar Radu Popescu și-ar fi dat poate seama, înaintea noastră, că a elogiat într-o virtualitate efectivă, o realizare dramatică cel puțin cariată — dar asta e mult ! — la rădăcină.

Poate că un exemplu nu e îndestulător. Dar confruntarea realității actuale cu felul reflectării ei în arta dramatică ar putea descoperi, chiar și în lucrări față de care critica a fost unanim — și pe drept — larg prețuitoare, asemenea zone lunecoase. Nu cred, de pildă, că marele păcat al lui Al. I. Ștefănescu, autorul *Cinstei noastre cea de toate zilele,* ar fi (cum remarcă cronicarul „Contemporanului") faptul că n-a ținut seamă că „trăsătura dominantă a dramaturgului modern este putința refuzului. Adică a maximei concentrări, pe idei mai întîi, apoi pe replici. A maximei economii de conținut, necontenit cu gîndul la pulsul psihologic al spectatorului..." Mai întîi, pentru că ceea ce cronicarul numește „putința refuzului" nu e o dominantă specifică a dramaturgului modern, ci a dramaturgului ca atare, dintotdeauna. Apoi, pentru că Al. I. Ștefănescu — dincoace de slăbiciunile formale care i se pot imputa — s-a lăsat și el copleșit de intenția demonstrației sale cu privire la „oameni în stare pură", turnînd, pe-alocuri, o umbră de ambiguitate asupra unor aspecte ale realității. Asemenea supraordonare a intenției față de datele de esență ale realității e, după părerea mea, un handicap mai grav decît „stihiile dezlănțuite" ale problemelor ce l-au asaltat și pe care — ca să folosesc termenii cronicarului de la „Contemporanul" — autorul le-a strunit cu un imens consum de energie. De asemenea, nu cred că „tema generoasă" pe care au dezvoltat-o Kovacs Gyorgy și Eugen Mirea în *Ultimul tren* — tema relațiilor de ieri și de azi între naționalitățile conlocuitoare — s-ar îngusta, ori s-ar goli (după noi, nu numai în actul al III-lea) din lipsa unei totale inventivități, cum crede Margareta Bărbuță (tot în „Contemporanul") ci că, de acord cu Margareta Bărbuță, „aici nu mai e vorba de ceea ce au vrut autorii, ci de ceea ce au reușit..."

Spectatorul ia act de realizarea dramatică, în afara oricărei cunoașteri și oricărui interes privind intenția inițială a autorilor. Ceea ce urmărește spectatorul sînt faptele și sensurile dramei, așa cum ele se înfățișează. El le primește ori le respinge, după cum sînt conforme sau neconforme cu realitățile. El confruntă, reflex, intenția și realizarea autorului cu adevărul vieții. De ce n-ar face-o profesional, conștient, criticul ?

Fl. T.

DEBUTURI ÎN CRITICĂ

Măiestria lui Ion Manu

În *Doctor fără voie* un țăran vine la Sganarelle și îi spune că nevastă-sa e bolnavă de „hipocrizie", are „seriozități", „la fiecare două zile are friguri cotidiane cu oboseală și dureri la mușchii genunchilor", că o apucă „sincole și conversiuni". Primește drept leac o bucată de brînză „preparată cu aur, coraliu, perle și alte lucruri scumpe" și pleacă.

În *Căsătoria silită* un filozof este solicitat să-și dea avizul în privința oportunității încheierii unui mariaj. Dă o serie de răspunsuri evazive, e ciomăgit și șterge putina.

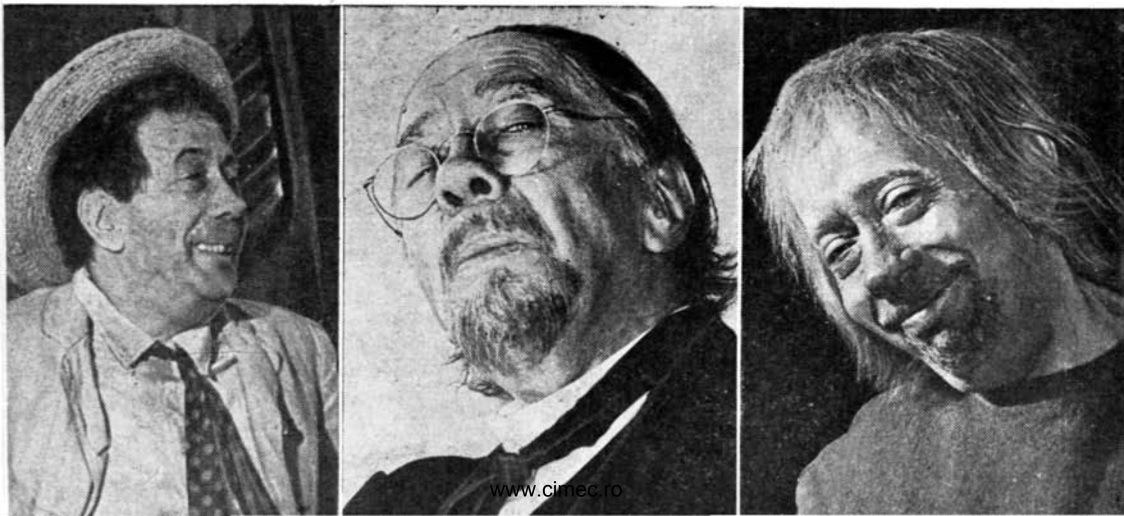
În *Omul cu mîrțoaga* un pierde-vară — „om cu idei" — vine să cumpere pielea lui Faraon pentru a o umple cu paie. Tîrgul nu se face. Primește în schimb un mic bacșiș și se face nevăzut.

În *Institutorii* un învățător foarte conștiincios (ai cărui elevi deschid pupitrele în șase timpi și nu ridică degetele deasupra capetelor atunci cînd vor să răspundă) își prepară micul dejun și dă explicații unui inspector asupra metodelor sale pedagogice.

Notarul Amian, din *Judecata focului* a lui Adamescu, spune, una după alta, fabule din care nu lipsesc obișnuiții lupi, țapi, căței, pisici tărcate, berze sau broscoi.

Iată anecdotic în cîteva linii cine sînt și ce fac ultimele personaje interpretate de Ion Manu.

Prin desenul clar, precis și minuțios, prin culorile puternice și pline de viață pe care actorul știe să li le dea, aceste personaje — în majoritatea cazurilor de al doilea (sau al treilea) plan în cadrul conflictului dramatic — capătă dreptul de a reclama



Ion Manu în: Omul cu idei („Omul cu mîrțoaga"); Weidenbaum („Institutorii"); Amian („Judecata focului")

spectatorilor să fie luate în seamă, dreptul de a nu fi uitate cu uşurinţă.

Ion Manu, creatorul desăvîrşit al tuturor acestor roluri, la lumina reflectoarelor n-are vîrstă, n-are profesie. În schimb, personajele sale au cînd 40, cînd 80 de ani; sînt cînd filozofi, cînd ţărani; locuiesc cînd la o extremitate, cînd la cealaltă a pămîntului, trăiesc cînd cu multe secole în urmă, cînd în zilele noastre. Şi atunci cînd personajul său are 80 de ani, n-are nici cu o zi mai puţin; cînd e ţăran nu e cu nimic străin de ceea ce este propriu acestuia; cînd e francez te miri auzindu-l vorbind atît de bine romîneşte; cînd e din alt secol începi să crezi în reîncarnări!

Pe scîndurile scenei Ion Manu n-are trăsături proprii. Personajele sale au sau nu barbă, păr cărunt sau alb, ochi care sînt rînd pe rînd vii sau fără expresie, calzi sau aspri.

Din momentul în care s-a ridicat cortina, Ion Manu nu poartă decît o singură pecete personală: aceea a talentului său, care te subjugă şi te face să crezi în tot ceea ce face.

Sursa măiestriei în interpretarea sa cred că poate fi găsită printre altele în chipul în care îşi construieşte compoziţiile.

Ibsen spunea undeva că pentru fiecare din piesele sale stabileşte trei planuri: „După prima schiţare — mi se pare că cunosc personajele mele ca pe nişte oameni cu care am mers în tren, ne-am întîlnit, am vorbit de unele şi de altele; în schiţa următoare, totul îmi pare mai clar, îi cunosc ca după o şedere de patru săptămîni într-o staţiune balneară; am învăţat să disting trăsăturile fundamentale la fel de bine ca şi micile particularităţi ale caracterului lor. Totuşi o eroare din partea mea asupra vreunui punct esenţial n-ar fi încă exclusă.

În fine, cu ultima schiţă, ajung la limitele extreme ale cunoaşterii: nu mai ignorez nimic la aceşti oameni pe care i-am frecventat mult timp şi îndeaproape: sînt prietenii mei intimi, nici o decepţie nu îmi va veni de la ei, şi astfel cum îi văd acum — încheie Ibsen — astfel îi voi vedea totdeauna".

Există însă, din nefericire, destui actori care aduc pe scenă cunoştinţe făcute în tren. Sînt şi actori care ştiu să distingă trăsăturile fundamentale ca şi micile particularităţi ale eroilor încredinţaţi lor, dar care se pot înşela asupra vreunui aspect esenţial. Există însă, din fericire, şi actori care aduc pe scenă oameni pe care i-au frecventat mult timp şi îndeaproape.

Ion Manu se integrează cu evidenţă în această ultimă categorie. El cunoaşte, înainte de a se urca pe scenă, cele mai ascunse cute sufleteşti ale personajului, precum şi cele mai nebănuite trăsături caracterologice sau temperamentale ale lui. Şi, de aceea, atunci cînd îl aduce pe scenă nu se mulţumeşte să-l înzestreze numai cu oase şi carne. Îl înzestrează şi cu creier, inimă, nervi.

În compunerea personajelor operează cu o minuţie extremă. Fiecare gest, fiecare pas, fiecare clipire a ochilor lui Manu pe scenă fac mărturia unui prealabil şi riguros studiu. Nimic nu e făcut la întîmplare, nimic din ceea ce nu ar conveni, nimic de prisos.

Priviţi-l pe Weidenbaum, interpretat de Ion Manu, intrînd în camera profesorilor. E un bătrîn ramolit, cu figura uscăţivă, lipsită de expresie, care poartă pe trupu-i firav şi dezarticulat o redingotă lustruită, iar pe nas o pereche de ochelari aşezaţi într-o poziţie oblică.

Ion Manu în Ţăranul („Doctor fără voie")

Se duce la dulap şi cu gesturile unui robot cu măruntaiele ruginite scoate de acolo o tavă pe care o aşează pe masă. După aceasta, cu atenţia exagerată a unui laborant de farmacie aflat la prepararea primei sale rețete, își prepară supa. Cu mîna tremurîndă toarnă conținutul unei sticle într-un ceainic. Se oprește, ezită cîteva clipe, iar toarnă, iar se oprește. Nu vrea, se vede, ca apa din ceainic să depășească un semn prestabilit. În sfîrșit, victorie! A izbutit să ducă pînă la capăt, în ciuda tuturor obstacolelor, acțiunea cu adevărat eroică a umplerii ceainicului. Răsuflă ușurat — pentru o clipă doar —, apoi își reia plimbările între dulap și masă pentru a face transferul celorlalte lucruri trebuincioase unui ospăț.

Ion Manu în Marphurius („Căsătorie silită")

Toate aceste acțiuni neînsemnate în aparență sînt studiate cu grijă și apar de o mare conformitate cu rigiditatea și automatismul lui Weidenbaum, subliniindu-le.

Cînd își astupă sticla cu spirt plimbînd dopul de-a lungul sticlei pentru a prinde picătura de spirt care încearcă să scape nefolosită, sau cînd împăturește după dejun hîrtiile în care a fost învelită mîncarea, raportează toate acestea, dacă nu la avariția personajului, la obsesia unui salariu modic. (Să nu uităm că atunci cînd a fost vorba de salarii — așa cum reiese dintr-o replică anterioară — el a fost acela care s-a ridicat cu cea mai mare înverșunare.)

Găsind întotdeauna trăsăturile cele mai caracteristice ale personajului, Ion Manu le îngroașă spre a le da relief, fără a uita să adauge în urmă și celelalte linii pentru a împlini desenul.

Marphurius, filozoful sceptic din *Căsătorie silită,* în interpretarea lui Manu, este imaginea vie a îndoielii. Pendularea ușoară a capului, pe care îl lasă cînd pe un umăr, cînd pe celălalt; ochii stinși, lipsiți de viață; colțurile gurii lăsate în jos; înțepeneala accentuată în atitudini și gest alcătuiesc imaginea perfectă a omului robit de ideea că trebuie să se îndoiască de orice.

Amian, notarul Orăzii din *Judecata focului,* îți produce asociația cu o vulpe isteață, gata oricînd să găsească un șiretlic.

Omul cu idei din piesa lui Ciprian apare, în aceeași interpretare, ca un om strivit de viață, în care arde totuși, sub obsesia unei idei, o flacără pe care o vezi, pe măsură ce speranțele îi sînt spulberate, cum se stinge și moare; fără a anula însă aspectul jovial al tipului care poate înșela o privire neatentă.

Dispunînd de o mare varietate în joc, Ion Manu adoptă de fiecare dată modalitatea de interpretare cuvenită.

În interpretarea lui Marphurius și a lui Weidenbaum, jocul său este concentrat și sobru, cu gesturi foarte puține, cu o mimică aproape inertă. Pe primul îl caracterizează, în principal, prin masca pe care și-o alcătuiește; pe cel de al doilea, prin mască, mers și acțiuni mărunte.

În cea a lui Amian, dovedește multă vervă, vioiciune, o gestică bogată, foarte variată, sugestivă și plină de savoare, o mare mobilitate în expresia feței. Principalele mijloace prin care îl caracterizează pe acesta fiind gestul, cuvîntul și mimica.

În Omul cu idei, face uz de o mare interiorizare, un patetism reținut și distilat, un umor de factură tragică. În ceea ce privește mijloacele de caracterizare, în acest caz pune accentul pe redarea monologurilor interioare. Sezisînd esența tragicomică a acestui erou, îl redă cu multă artă, amalgamînd fin aspectele comice cu latura sa tragică.

În ciuda acestei varietăți a artei sale interpretative, care se diversifică în raport cu natura rolului, se pot distinge şi unele trăsături generale.

În scenele în care dialogul nu se succede rapid, Manu pune accentul pe gest şi anticipează prin el cuvîntul. Acesta venit mai apoi, uneori confirmă, subliniază, completează. Alteori contribuie la scoaterea în relief a comicului prin diferenţele de nuanţe care apar din succesiunea expresiei fizice cu replica. Astfel, de exemplu, cînd gestul folosit de Manu exprimă precis o atitudine hotărîtă, o anumită reacţie violentă, iar cuvîntul venit cu puţină întîrziere apare evaziv, se produce o discrepanţă de natură comică între ceea ce gîndeşte personajul şi ceea ce spune.

Resursele comice ale dialogului sînt valorificate fie prin o mică suspensie, înainte de rostirea părţii din frază care ascunde o poantă comică, fie printr-un gest adecvat sau o mică grimasă, odată cu terminarea rostirii replicii.

În toate trei cazurile, comicul este valorificat în întregime.

Cînd celelalte personaje deţin locul principal în desfăşurarea acţiunii, Ion Manu ştie să sublinieze, prin felul cît se poate de expresiv în care ascultă, toate evenimentele care se petrec pe scenă. E asemenea unui reactiv, care capătă diferite nuanţe în raport cu soluţiile cu care vine în contact, definind cu precizie natura acestora.

Datorită facultăţii de a se controla în permanenţă, Ion Manu ştie să evite orice lipsă de măsură, orice stridenţă. Ponderea din jocul său, chibzuita echilibrare a tuturor efectelor nu cedează chiar în faţa unui public cu disponibilităţi mari de amuzament. Probitatea sa de artist îi impune să nu depăşească această măsură, să nu vizeze aplauzele şi succesul de moment prin sacrificarea artei sale, făurită într-o viaţă.

Ca o ultimă remarcă aş vrea să amintesc atitudinea pe care o are Ion Manu faţă de eroul său. Există în interpretarea sa o activă participare alături de autor la satirizarea personajului. Tot timpul simţi, dincolo de masca pe care şi-o compune, un zîmbet plin de ironie faţă de personajul întruchipat. Fie că ironia sa e plină de amărăciune, fie că e uşoară ca o dojană părintească, ea nu lipseşte niciodată. Sensurile satirice ale autorului par a fi preluate şi duse mai departe pînă la completa lor epuizare. De aici lipsa de echivoc manifestă în caracterul şi acţiunile eroilor săi. Ceea ce în text este virtual, Ion Manu transformă pe scenă în imagine completă şi atotcuprinzătoare. Ceea ce pare neclar şi şters devine limpede şi precis.

De la omul cu figura uscăţivă, de o indiferenţă aproape letargică, purtînd stigmatul decrepitudinii, aşa cum l-a creat pe Weidenbaum, la omuleţul ager la minte cu figura radioasă, cu o mare agilitate în mişcări, aşa cum i-a dat viaţă lui Amian ; de la ironia incisivă vecină cu sarcasmul, faţă de primul, la ironia binevoitoare şi detaşată faţă de cel de al doilea ; de la prozaismul mai mult decît banal al aceluiaşi Weidenbaum, la sfera vecină cu poezia a Omului cu idei ; de la comicul „gras“, la comicul de nuanţă tragică — iată claviatura posibilităţilor interpretative ale lui Ion Manu, actorul care prin jocul său poate să genereze uneori un rîs senin ca de copil şi, alteori, cum ar spune Jules Renard, „un rîs trist ca un clovn în haine negre“.

Ilie RUSU

însemnări

Text şi spectacol

Iubitorii de teatru nu trebuie căutaţi printre nelipsiţii „premierelor". La toate premierele, adevăratul amator e un *rari nantes in gurgite vasto*.[1] La celelalte spectacole îl găseşti îndeobşte la galerie, unde s-a strecurat cu bilet de favoare, cînd nu prin fraudă. Dintre aceşti anonimi s-au recrutat, nu o dată, actori, mari regizori şi autori dramatici. O sută unu la sută, ca să nu exagerăm din abonaţii la „premiere" se duceau la teatru mai mult pentru a fi văzuţi, decît pentru a vedea. Jumătatea frumoasă a seminţiei umane, mai ales, prezenta mai mult interes pentru berbanţii în activitate, casele de modă şi giuvaergii, decît pentru literatura dramatică şi interpreţii ei. Mi-a fost dat să văd la Iaşi, la o reprezentaţie pe care o dădea o trupă din Bucureşti în turneu, două băbătii excesiv văpsite şi cu anacronice floricele policrome din epoca lui Gheorghe Asachi la pălăriuţe, despre care mi s-a spus că sînt vechi abonate şi că nu le scapă o „premieră", nici vreun spectacol dat de trupele în trecere. Se juca *Les affaires sont les affaires* (în traducere *Banii)*, de Octave Mirbeau, şi ca „lever de rideau" *Poil de Carotte* (în traducere *Morcoveaţă)*, de Jules Renard. La terminarea spectacolului, s-a întîmplat ca la garderobă. să mă aflu în spatele celor două abonate şi să surprind un crîmpei din convorbirea lor :

— Prea *e scumpe* biletele, făcu una. Ce, adică actorii noştri sînt mai prejos decît cei din Bucureşti ?

— Ş-apoi, urmă cealaltă, piesa ar fi ea cum ar fi, dar actul întîi nu are nici o legătură cu al doilea !

Bine că aţi băgat de samă ! îmi spuneam înveselit în sinea mea, părăsind teatrul.

Această îndepărtată amintire m-a năboit necruţătoare, în clipa în care m-am ispitit să aştern pe hîrtie cîteva însemnări fugare despre literatura dramatică şi a ei scenică tîlcuire. În general, spectacolul e acela care îmboldeşte spectatorul către literatura dramatică. Cei mai mulţi dintre vizitatorii teatrelor, numai după ce au asistat la spectacole care i-au cucerit, încep să citească versuri şi proză dialogate, abonîndu-se chiar la reviste de specialitate sau cu supliment teatral. În ce mă priveşte, gustul de teatru mi-a fost stîrnit de-andărăţelea şi nu spectacolul m-a dus la text, ci textul la spectacol. Am avut norocul să am, la Liceul internat din Iaşi, un profesor care cetea din clasici şi în special din Molière, ca un actor de la Comedia Franceză. Era, de altfel, francez şi consul al Republicii în cetatea de scaun a Moldovei. Se numea Sibi. Puţini actori am auzit rostind cu mai dulce glas şi cu mai iscusite intonaţii decît fostul meu dascăl de franceză, versurile lui Corneille, Racine şi Molière. Nici astăzi, după istovul unei jumătăţi de veac, nu-mi pot arunca ochii pe-o pagină din *Cid, Andromaca, Doctorul fără voie, Les precieuses ridicules* ş.a., fără ca glasul lui să nu-mi răsune în auz, ca desigur tuturor elevilor cîţi îi va fi avut. Acest fel de a ceti şi aceste piese mi-au fost primul ghes către templul Thaliei. Profesorul Sibi, cel dintîi, mi-a stîrnit curiozitatea de a vedea aievea, ceea ce nu făcusem decît să aud şi să văd cu închipuirea. Dar dacă textul m-a îndrumat spre spectacol, ades spectacolul m-a făcut să mă reîntorc dezamăgit la text. Cetitorul cel mai lipsit de imaginaţie, cînd ceteşte o piesă, o şi vede oarecum. Această viziune personală poate fi infirmată, confirmată sau depăşită de un actor şi uneori de un ansamblu. Dar nu numai simplul cetitor, ci autorul dramatic însuşi se poate trezi surprins şi nedumerit în faţa propriei sale opere, auzindu-şi replicile scrise la maşină, în rostirea unor oameni în carne şi oase, pe scenă. E caracteristică în această privinţă întîmplarea cu *Boubouroche*. Autorul, Georges Courteline, înmînînd manuscrisul marelui regizor şi bunului său prieten Antoine, era convins că-i încredinţase o dramă. La repetiţii, nemulţumit de interpretare, Courteline intervenea neîncetat, îndrumînd actorii în acest sens. Pierzînd răbdarea, Antoine i-a spus : „Dacă ai încredere în mine, te rog să nu mai vii la repetiţii. După premieră, vei avea cuvîntul". Şi-n adevăr, numai după marele succes de ilaritate, regizat de Antoine, Georges Courteline a trebuit să conceadă că scrisese o comedie. Totuşi *Boubouroche* este o dramă. Şi dacă Georges Courteline i-a rămas recunoscător lui Antoine, pentru succesul obţinut la spectacol, e în afară de orice îndoială că succesul acesta l-a şi, cît de cît, întristat. Antoine a dovedit că ştie ce face, dar şi Courteline ştia ce scrisese. Dar asta e soarta acestui fel de literatură. Autorul scrie textul. Spectacolul îl fac alţii. Şi succesul şi insuccesul atîrnă de capricioase imponderabile.

---

[1] Năier rar în marea cea largă

*

Cînd vechiul meu prieten G. Storin mi-a mărturisit la aperitiv, acum cîteva decenii, că se pregăteşte să joace rolul principal din piesa *În amurg* de Gerhard Hauptmann, i-am spus, cu toată sinceritatea : „De ce te bagi în melodrame proaste ?" El a tăcut. Dar, ori de cîte ori ne întîlneam, îmi vorbea de acel rol. Mi-am dat seama că el vede piesa cu alţi ochi decît aceia cu care o văzusem eu la lectură şi că rolul îl frămîntă. Atunci, am tăcut eu. E o nelegiuire să superi o femeie însărcinată şi un artist în epoca gestaţiei. La premieră, mi se umflaseră palmele aplaudînd. Şi iată cum un mare actor poate impune spectatorului o piesă, care îi displăcuse la lectură. Am greşi teribil însă dacă din acest fapt izolat şi rarisim am trage vreo concluzie, căci, cel mai des, fenomenul se desfăşoară invers. La citirea unei piese, în subliminalele unghere ale închipuirii noastre, se mişcă oameni şi se aud voci. Confruntată cu spectacolul, această viziune intimă poate fi cu desăvîrşire anulată de jocul interpreţilor, care impune o alta. În cazul acesta avem de-a face cu interpreţi de talent. Dar se poate foarte bine întîmpla şi contrarul, şi piesa care ne-a încîntat la lectură să ne displacă la spectacol. Aceasta e opera nechemaţilor. Şi dacă sumedenie de lucrări dramatice mediocre şi chiar lipsite de orice valoare au ţinut scena şi au făcut vîlvă, atîta vreme cît s-au bucurat de o interpretare excepţională, e tot atît de adevărat că şi multe capodopere, care au străbătut triumfal prin veacuri, au fost date peste cap în serie de trupe improvizate din actori de pripas. Aşa se explică de ce, mai ales de la o anumită vîrstă, amatorii de teatru preferă lectura, reprezentaţiei, la care nu se mai duc decît în cazuri speciale. Dar, pentru un lector deprins să citească teatru, lectura e şi ea un spectacol. Şi cînd o piesă care te-a încîntat la lectură te face să caşti la reprezentarea ei scenică, nu e o dovadă peremptorie, după cum au scornit actorii fără talent, că piesa e antiteatrală, ci mai degrabă că ei, actorii, nu sînt îndestul de teatrali. Aşa fiind, cred că nu exagerez prea mult cînd afirm că dintre toate neuitatele spectacole cu actori mari şi ansambluri bune la care am asistat, acela care m-a impresionat mai mult n-a avut loc pe scenă, ci în acele unghere subliminale de care am pomenit mai sus. Aşa am văzut eu, în iarna anului 1917, în aceeaşi seară, *Péléas şi Mélisande*, *Prinţesa Malein* şi *Moartea lui Tintagile* de Maurice Maeterlinck cu cartea în mînă, la gura unei sobe ţărăneşti, în satul Dimăcheni din ţinutul Dorohoiului, unde mă aflam cantonat pentru refacere, cu regimentul 24 artilerie, cîmp.

Al. O. TEODOREANU

Volume preţioase dar ignorate

Purtat de treburi profesionale în biblioteca Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", deţinătoarea atîtor lucruri de preţ (texte originale sau traduceri de piese, nepublicate şi de negăsit), am dat, răsfoind fişierul, peste numele unui autor necunoscut pînă acum: Vasile V. Toneanu. El semnează trei volume, deocamdată doar dactilografiate, ce se intitulează: *Date informative asupra Teatrului Naţional*. Volumele I şi II cuprind două stagiuni din epoca directoratului lui Ion Ghica (1877—1878 şi 1878—1879), iar al treilea e consacrat stagiunii 1888—1889, ilustrată de prezenţa lui I. L. Caragiale în fotoliul directorial.

Scriitorul patriot Mihail Kogălniceanu, în prefaţa la *O repetiţie moldovenească* (Noi şi iar noi) de C. Caragiale, Iaşi 1844, enumera printre meritele comediei şi pe acela că „poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători ai începutului Teatrului Naţional".

Vasile V. Toneanu, modestul autor al celor trei volume de care ne ocupăm, într-o scurtă notă explicativă, ce poate sluji şi ca autoprefaţă, spune, relativ la rostul lucrării sale, că ea ar aduce „economie de timp" persoanelor care „ar dori să întreprindă studii şi cercetări istorice despre Teatrul Naţional". D-sa nu are, dar, pretenţia de a oferi mai mult decît o culegere de documente, lăsînd pe seama celor care au condeiul isteţ, sarcina scrierii istoriei propriu-zise a Teatrului Naţional. Realizînd deocamdată trei corpusuri informative şi statistice (cîte unul pentru fiecare stagiune — ceea ce, trebuie să recunoaştem, este suficient), autorul e conştient că ajută, cum spune singur, pe cei interesaţi la „întocmirea monografiilor despre puternicele noastre personalităţi teatrale" şi a studiilor „comparative şi de sinteză privind stagiunile şi diferitele epoci teatrale", precum şi la redactarea „în condiţiuni optime a istoriei Teatrului Naţional".

Ce păcat că valoroasa lucrare, aflată în exemplar unic la biblioteca Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", nu şi-a găsit un Kogălniceanu al zilelor noastre, care să o prefaţeze şi să o recomande publicului.

Alcătuite după acelaşi plan, cele trei volume au, toate, următorul plan de lucru. O primă parte înfăţişează, sub formă de grafic, organizarea T. N. în stagiunea respectivă. De aici se poate afla compunerea Direcţiei, a Comitetului, a Societăţii Dramatice, a administraţiei, a personalului tehnic, a corpului artistic ajutător (gagişti, elevi) etc. Este interesantă şi nu lipsită de pitoresc, aşezarea pe aceeaşi pagină a prestigiosului Ion Ghica, directorul Teatrului Naţional, şi a necunoscutului Tudose Gheorghe, om de serviciu al teatrului. Mai presus de cultura şi calităţile care-i despart, zelosul V. V. Toneanu a găsit, în afara unui criteriu scriptic-statistic, un element comun, care justifică înscrierea lor pe aceeaşi filă a istoriei T. N.: amîndoi au fost, după puterile şi competenţa lor, slujbaşi ai aceleiaşi instituţii.

Urmează un calendar teatral, în care se pot citi spectacolele de orice gen din cursul stagiunii şi datele la care au avut loc.

Partea cea mai interesantă însă o constituie acele fişe alcătuite pentru fiecare piesă în parte. Pe o asemenea fişă, care ocupă o pagină sau două, se consemnează: autorul, traducătorul, distribuţia (cu eventualele schimbări survenite în timpul stagiunii), de cîte ori s-a jucat piesa (data premierei şi datele la care a fost reluată), precum şi cîteva trimiteri bibliografice în presa timpului (cronici, articole, dări de seamă etc.).

Munca aceasta cuprinde nu numai spectacolele Societăţii Dramatice, ci şi pe cele ale trupelor străine, care făceau stagiuni permanente sau erau numai în trecere, indiferent că erau trupe de teatru sau de operă. Nu sînt trecute cu vederea nici spectacolele ocazionale, festive sau de binefacere.

Acelaşi mare interes îl stîrnesc şi listele de actori şi roluri, din care cercetătorul poate afla ce anume au jucat, în decursul unei stagiuni, principalii actori ai vremii.

Cărţile sînt încheiate cu o imensitate de tablouri sinoptice, grafice şi înfăţişări statistice conţinînd cifre referitoare la: frecvenţa spectacolelor, numărul spectatorilor, numărul biletelor vîndute (pe categorii), numărul pieselor jucate, calculat din punct de vedere al originii (franceze, germane, engleze sau originale) şi al genului (tragedii, drame, comedii etc.).

Pentru adunarea datelor din aceste trei volume, au fost consultate cu seriozitate şi migală dosare din Fondul T. N. şi Fondul M.I.P.C. — Ministerului Instrucţiunii Publice şi Cultelor (cele ce privesc teatrul), existente la Arhivele Statului Bucureşti, Cartea Mare şi manuscrisele pieselor jucate, de la Biblioteca T. N. şi cîteva zeci de periodice din Biblioteca Academiei R.P.R. Nu i-au scăpat, pasionatului culegător, decît manuscrisele de la Academie, care i-ar fi putut oferi unele informaţii suplimentare. Un minus al lucrării, excelent documentată de altminteri, îl constituie, poate, neurmărirea unei probleme ce s-ar fi putut intitula : turnee ale marilor actori ai T. N. Probabil numai lipsa, din programul său de cercetare, a unui asemenea punct a dus la absenţa capitolului cuvenit pe care, sincer mărturisind, îl aşteptam în cuprinsul volumelor. Cu această măruntă rezervă, pe care o strecurăm mai mult ca o sugestie pentru lucrările viitoare, considerăm că opera întreprinsă este riguroasă, absolut ştiinţifică, făcută cu ochiul şi priceperea unui statistician de mare clasă.

Munca sa este impresionantă, înduioşătoare, mai ales dacă se ţine seama că această lucrare n-a fost comandată, ci s-a închegat numai din pasiunea pentru teatru a autorului (fiu al lui V. Toneanu şi frate al lui Costică Toneanu).

Vasile V. Toneanu răscoleşte mai departe vrafurile de hîrtii prăfuite, atît de scumpe cercetătorilor, pentru a da celor ce n-au timp să umble prin biblioteci şi arhive, alte volume de informaţii asupra vechiului nostru Teatru Naţional. Îi urăm să ajungă cu cercetarea pînă în zilele noastre.

Mihai FLOREA

Ce face „Naţionalul"?

În fiecare seară, plasatorii celor două săli ale Teatrului Naţional din Bucureşti oferă spectatorilor, în caietul-program, odată cu distribuţia spectacolului respectiv şi cu cîteva note uneori instructive asupra piesei jucate, un articol în care se enunţă într-un stil elegant şi sobru, programul de activitate pe această stagiune al primei scene a ţării. Spectatorul are astfel posibilitatea să-şi planifice bucuriile spirituale, stabilind cu oarecare aproximaţie — oh ! imponderabilele muncii artistice ! — data cînd se va desfăta privind fantasticele întîmplări din *Furtuna* lui Shakespeare, data cînd va medita emoţionat (în ciuda lui Brecht şi a efectului său de distanţare) la ravagiile războiului, urmărind tristul destin al Annei Fierling şi al copiilor ei (*Mutter Courage*), ziua cînd se va reculege cuprins de groază şi compasiune în faţa tragicei sorţi a anticului Oedip, sau cînd va rîde cu hohote de încercările ridicole ale domnului Jourdain de a-şi înnobila manierele (*Burghezul gentilom*).

Fără să vrea, spectatorul îşi aminteşte că unele din titlurile acestea atrăgătoare i-au mai fost fluturate pe dinaintea ochilor şi în cursul stagiunii trecute şi că speranţele sale i-au mai fost o dată puse la grea încercare. Optimismul său însă nu dezarmează. Cîteva din piesele anunţate în articolul-program au văzut lumina reflectoarelor : *Ovidiu, Judecata focului, Caleaşca de aur, Arborele genealogic*. Ba se poate spune chiar că „Naţionalul" — ca să folosesc şi eu această „formă familiară şi ataşată" — şi-a depăşit intenţiile, prezentînd o piesă romînească, neanunţată în program : *Visul nopţilor noastre* de Ana şi Eugen Naum. În treacăt fie zis, nu prea are de ce se felicita pentru această „depăşire", piesa fiind un fel de însăilare cu aţă albă a unor aşa-zise procese de conştiinţă, născute din senin, fără prea mare legătură cu realitatea noastră contemporană.

Incitat la meditaţie şi chiar la calcule meschine — cine s-a fript cu supă... — de apariţia stăruitoare a articolului-program în fiecare caiet din fiecare seară, spectatorul începe să socotească :

Sîntem aproape de sfîrşitul lunii februarie. (Dea domnul ca, în luna aprilie, cînd vor apărea aceste însemnări, toate aprehensiunile spectatorului grijuliu să fi fost dezminţite de afişele Naţionalului !) Pînă la sfîrşitul stagiunii mai sînt patru luni, socotind şi luna iunie, neindicată pentru premiere. *Furtuna* se repetă de la mijlocul stagiunii trecute. *Duşmanii* de Gorki, de asemenea. *Bărăranii*, pe care locuitorii lagunelor veneţiene şi vizitatorii lor de anul trecut au văzut-o în luna iulie, noi bucureștenii am apucat în fine s-o vedem în anul 1958. Repetițiile la acele piese mari, mult așteptate, piese menite a susține și ridica prestigiul primei scene romînești, cunoscută acum departe, peste hotare, n-au început. Se spune că au început repetițiile cu *Invitație la castel* de Jean Anouilh. Foarte bine. E nevoie să cunoaștem dramaturgia contemporană de peste hotare. Se mai spune că, în loc de *Oedip rege* de Sofocle, se va reprezenta *Orestia* lui Eschyl ; și că, în loc de *Mutter Courage*, se va pune în scenă o altă piesă de Brecht, *Omul cel bun din Sezuan*. N-am nimic împotrivă. Cum spune directorul Naționalului în articolul său : „Informațiile date aci asupra repertoriului n-au rigori statistice. Ele au fost menționate pentru a fixa directivele acestui repertoriu". De acord. Dar aceste directive trebuie să se materializeze în spectacole prezentate publicului.

Ce face „Naționalul" ?

M. B.

Capul de afiș !...

Întins pe studio, actorul, cel mai bun actor al teatrului din X., moțăia.

Un ciocănit ușor în ușă destrămă liniștea care plutea, materială, prin cameră.

— Intră ! răspunse plictisit capul de afiș, trăgîndu-și alene peste pijama, halatul tărcat.

În cadrul ușii apăru M., cu fața numai zîmbet. Își destinse fața, senin, într-un zîmbet larg, luminos, ca o zi cu soare pe litoral.

— Iată gloria teatrului romînesc, în halat și papuci ! izbucni M., cuprinzînd umerii lați ai gloriei.

M. e director adjunct al teatrului de stat din Z.

— Ia loc, poftește, mormăi adormit capul de afiș, arătîndu-i oaspetelui un fotoliu de pluș lîngă fereastră... Scuză-mi te rog dezordinea din casă ; m-am înapoiat adineauri de la repetiții, soția e plecată la coafor, copilul e la școală, iar soacra e la piață. Cine să deretice prin cameră ? Eu ?

— Cum ? sări M. Gloria teatrului să frece dușumeaua ? Maestrul scenei să spele ferestrele ? În teatrul nostru din Z., asemenea lucru nu s-a pomenit. Vino la noi ! Ți-am pune la dispoziție cabiniere pentru spălatul pe jos, rechiziteri pentru căratul mobilei și al sacoșelor din piață, decoratori pentru zugrăvitul camerelor, peruchierul pentru permanentele soției, contabilul pentru lecțiile copilului, mă rog, tot personalul auxiliar al teatrului ți l-aș trece prin virament ca personal casnic.

Capul de afiș încearcă să vorbească :

— O clipă, dar...

— Nici un dar ! Darurile ți le oferim noi. Înaintează-ți demisia de la Teatrul din X, și vino la teatrul nostru. Nu bagi de seamă ? Aici nu ești apreciat la adevărata dumitale valoare !... Ce încadrare ai ?

— Bunicică.

— Asta nu e adevărata dumitale valoare ! Adevărata dumitale valoare este superioară ! Plus prime, plus spor, plus indemnizații, plus primul pe afiș !... În teatrul nostru tu o să fii regele ! „Regele Lear", apoi vei juca în *De-aș fi rege*, în rolul principal din *Regina Victoria*...

— Nu uita că eu sînt bărbat !...

— N-are a face, tu cu talentul tău... În *Regele se amuză*, în *Regele și cămila*...

— *Regele și cămila ?* Ce piesă e asta ?

— Nu știu, dar dacă-ți place, punem un autor și ți-o scrie...

Cu capul sprijinit în speteaza fotoliului, actorul luat prin surprindere, — de ce să nu recunoaștem ! — a rămas năuc în fața unor asemenea perspective. În teatrul său, nici măcar nu visase asemenea situație !

Închise ochii și întrebă, murmurînd :

— Și ce încadrare spui ? Bună ?

— Cine a spus bună ?... rectifică grăbit M. — Foarte bună !... Plus afișe 4/4 ! Plus trei camere 6/3 !

În capul capului de afiș gîndurile se învălmășeau într-o cavalcadă de nedescris. Era buimăcit. Prea se dovedeau ispititoare ofertele. Trase un fum de țigară, adînc, pînă în piept și îngînă :

— Dar cum mă descurc cu soția ? E încadrată aici la O.C.L.

— Cum ? Soția maestrului, funcționară la O.C.L. ? Ei, bravo ! Halal direcție de teatru !... Rușine !... E frumoasă ?

— Drăguță.

— Tînără ?

— Tinerică.

— Dezghețată ?

— Nu-i proastă !

— Bate mîna, maestre ! O încadrăm în teatru. Amorează, locul trei pe afiş.

— Imposibil...

— Atunci, pe locul doi.

— Imposibil, fiindcă ea nu cunoaşte teatrul.

— Ei, asta-i bună ! continuă plin de vervă M. Dar pentru ce avem sufler ? Şi apoi, nu e absolut necesar să joace ea ; succesul îl faci dumneata... Ea o să vină la teatru numai pentru chenzină !

— Şi apoi, soacră-mea !...

— Nici o grijă, avem nevoie şi de duenă !

— Şi copilul...

— O să montăm şi spectacole pentru copii !....

— Copilul trebuie să-şi termine şcoala aici... Nu vreau să ajungă un pierde-vară.

— Ce pierde-vară, maestre ! Îl ungem actor ! Îl băgăm în *Prinţ şi cerşetor.* La matineu joacă pe prinţul, seara pe cerşetorul ! Copilul-minune !.... Ori, dacă-ţi convine, aranjăm cu directorul liceului din oraşul nostru. Are obligaţii faţă de mine : fotoliul întîi la toate premierele ! Crede-mă, scumpul meu, îţi vom crea condiţii pe care nici nu le visezi în teatrul ăsta, în tetruleţul ăsta din X. La noi la Z. e teatru mare, cu perspective.

Clopoţelul telefonului zbîrnîi sprinţar, întrerupînd brutal peroraţia plină de un avînt nestăvilit a lui M. Capul de afiş ridică receptorul şi îl duse la ureche :

— Allo... allo... da... eu sînt... cum ? Cine e la telefon ? Directorul teatrului din Y. ? Să poftiţi pînă la mine ?...

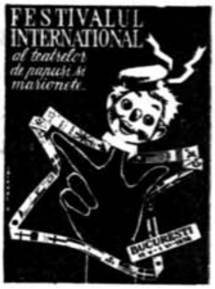
M. ţîşni din fotoliu, asemenea unui satelit, scutură puternic pe gloria teatrului, şi-i strigă din fundul rărunchilor :

— Dragul meu ! Scumpul meu ! Iubitul meu ! Lasă-l să vorbească !... Uite ce, închide telefonul şi-ţi dau cît vrei !...

I. AVIAN

meridiane

„Ţăndărică" va fi gazdă



Petruşka, Karaghioz, Kasperl şi mulţi, foarte mulţi fraţi de ai lor, de pe meridiane diferite, se vor întîlni la Bucureşti, cu prilejul apropiatului Festival Internaţional al Teatrelor de Păpuşi şi Marionete, ce va avea loc între 15 mai — 1 iunie. Programul acestor două săptămîni este atît de bogat, încît selectivitatea spectatorilor — mici şi mari — va fi pusă la grea încercare. Multiplelor reprezentaţii date în cadrul concursului şi în afara lui de ansamblurile participante, li se va adăuga o expoziţie de machete, costume, decoruri, păpuşi şi marionete şi afişe ale diferitelor companii ce se afirmă în acest sector al artei spectacologice. De asemenea, vor putea fi vizionate filme de păpuşi.

Interesul deşteptat de Festivalul de la Bucureşti în cercurile de specialitate din lumea întreagă este mare. Se publică ştiri în legătură cu pregătirile în curs. Intr-un număr trecut, am reprodus o informaţie din buletinul italian „Scena" ; acum înregistrăm alte două ştiri referitoare la acelaşi eveniment. Astfel, revista engleză „The Stage" anunţă că printre membrii juriului pentru concursul Festivalului se numără reputatul maestru Serghei Obrazţov şi Jiri Trnka, renumitul cineast păpuşar ceh. De asemenea, întîlnim în paginile confratelui bulgar „Teatîr" o ştire referitoare la Festivalul păpuşilor de la Bucureşti, în cuprinsul căruia se anunţă participarea unor companii din U.R.S.S., Anglia, Franţa, Italia, S.U.A., Elveţia, Ungaria etc.

In sfîrşit, în încheiere consemnăm cuvintele calde cu care dr. Jan Malik, director artistic al Teatrului Central de Păpuşi de la Praga, salută Festivalul de la Bucureşti :

„Apreciez în mod deosebit faptul că „Ţăndărică" a iniţiat organizarea unui Festival internaţional... şi că însuşi colectivul dv. se prezintă ca prim participant la concurs. Acesta este, cu drept cuvînt, locul ce i se cuvine şi cred de pe acum că va afirma nu numai excelenta sa clasă, dar va face şi cinste întregii activităţi a păpuşarilor din Romînia".

Într-adevăr, lui „Ţăndărică" îi revine o sarcină de onoare, în dubla sa calitate de concurent şi de gazdă.

Nu ne îndoim că va fi la înălţime !

M.H.A.T. la Londra

Revista engleză „The Stage" anunţă pentru luna mai sosirea la Londra a Teatrului Academic de Artă din Moscova. Actorii sovietici vor prezenta publicului londonez trei spectacole cehoviene — *Unchiul Vania, Trei surori, Livada cu vişini* — şi o lucrare consacrată din dramaturgia sovietică : *Bătrînețe zbuciumată* de Rahmanov. M.H.A.T. va veni cu un ansamblu de circa 60 de artişti şi urmează să rămînă în capitala Angliei timp de cinci săptămîni.

Amănunt pitoresc : de pe acum se anunţă că „pe durata stagiunii (de spectacole sovietice — *n.n.*) va fi interzis fumatul în sala de teatru".

Interesul stîrnit la Londra de apropiata sosire a renumitului ansamblu teatral sovietic este uriaş. Presa de specialitate se ocupă pe larg de acest eveniment ; astfel, „The Stage" (nr. 4002) îi consacră un articol amplu, intitulat „Marea tradiție a Teatrului de Artă din Moscova", semnat de Bennitt Gardiner. Începînd prin a arăta că „Gogol a conceput teatrul ca o instituție capabilă să influențeze nevoile spirituale ale publicului şi să-l educe în spiritul unei etici superioare", autorul articolului face apoi istoricul celor şase decenii de activitate a acestui aşezămînt de artă, care — cu eventuala alăturare a Teatrului Național Grec şi a Comediei Franceze — „continuă să fie cel mai bun teatru din lume". „Teatrul de Artă din Moscova — spune Gardiner — ...este credincios principiilor lui Gogol şi se dedică, deci, slujirii societății sovietice şi speciei umane".

În încheiere, Gardiner povesteşte că iubitorii de teatru din Londra vor lua cu asalt spectacolele M.H.A.T.-ului, în ciuda faptului că necunoaşterea limbii constituie un impediment serios (deşi, precum se vede, artiştii sovietici vor prezenta cu precădere piese de Cehov, cu a cărui dramaturgie publicul englez este familiarizat, preţuind-o foarte mult). El îşi exprimă regretul că londonezii nu vor putea vedea „magnificele spectacole" realizate de M.H.A.T. cu *Şcoala bîrfelilor* (Sheridan), *Soțul ideal* (Wilde) şi *Dombey şi Fiul* (Dickens).

Ştiri din...

U. R. S. S.

- Cunoscutul roman al lui *W. Thackeray, Bîlciul deşertăciunilor*, a fost recent dramatizat de către Igor Ilinski şi înscris în repertoriul Teatrului Mic din Moscova. Spectacolul pus în scenă de I. Ilinski şi V. Ţiganov este susţinut de o impresionantă distribuţie în frunte cu A. Iablocikina, E. Turcianinova, S. Fadeeva şi alţii.

- *Azilul de noapte* de M. Gorki a realizat recent o performanță de longevitate puţin obişnuită în lumea teatrală. Peste 1400 de reprezentaţii în 55 de stagiuni consecutive pe scena Teatrului Academic de Artă. De-a lungul anilor, *Azilul de noapte* a prilejuit numeroase creații actoriceşti, biografia artistică a multora dintre slujitorii de frunte ai scenei ruse şi sovietice fiind strîns legată de piesa lui Gorki. Astăzi, *Azilul de noapte* la M.H.A.T. reuneşte o distribuţie „de aur", în care întîlnim numele lui V. Erşov (Satin), A. Gribov (Luca), P. Massalski (baronul) şi alţii.

- Teatrul Academic de Dramă „A. S. Puşkin" din Leningrad a înscris în repertoriul său piesa *Cale lungă*, de cunoscutul dramaturg A. Arbuzov. Piesa relatează aspecte din munca constructorilor metroului din Leningrad, în anul 1930.

- De curînd a avut loc la Ministerul Culturii al U.R.S.S. o consfătuire a miniştrilor culturii din toate republicile unionale. Scopul consfătuirii : măsurile inițiate pentru legarea mai strînsă a vieţii culturale de cerinţele şi exigenţa poporului. În cadrul consfătuirii au fost luate în discuție toate compartimentele activității culturale, reliefîndu-se realizările cît şi măsurile preconizate în vederea atragerii unor mase din ce în ce mai largi la viața culturală. Menţionăm cîteva din proiectele pentru anul 1958 privind activitatea teatrală : două festivaluri artistice, primul la Lvov, închinat lui I. Franco, al doilea la Odesa, închinat memoriei lui M. Kropivniţki ; se va extinde metoda aplicată în 1957 de către teatrul Sciors din Zaporojie, care a introdus pentru colhoznici sistemul spectacolelor prin abonament, reuşind să distribuie un număr de 96.000 de abonamente ; se vor înfiinţa circuri permanente în oraşele Rostov şi Minsk şi se vor pune bazele unei formaţii de balet pe ghiaţă.

- Liubomir Dmiterko poate fi socotit drept scriitorul dramatic al Teatrului „Sevcenko" din Harkov. Scriitorul a debutat în teatru cu piesa *Pe veci împreună*, apoi în decursul anilor a mai scris piesele *Generalul Vatutin* şi *Un drum omenesc*. Toate aceste lucrări au văzut pentru prima oară luminile rampei pe scena Teatrului „Sevcenko". Recent dramaturgul a terminat o nouă lucrare, *Rama de aur*, pe care, în virtutea tradiției, a predat-o tot teatrului „Sevcenko". Eroul principal al piesei este Trofim Sagaida, un fiu de colhoznic care, datorită sprijinului primit din partea puterii sovietice, își dezvoltă cu succes aptitudinile devenind un mare pictor. Dar în plină maturitate artistică, Trofim Sagaida se îndepărtează de adevărata artă, pînzele sale nu mai trezesc nici un ecou în rîndul maselor, iar interesul său pentru marile teme ale contemporaneității se stinge. Sagaida își cheltuiește energia și capacitatea creatoare în rezolvarea unor probleme mărunte, personale, lipsite de importanță.

Îngîmfarea și automulțumirea devin trăsăturile dominante ale acestui om, care cu ani în urmă se distingea tocmai prin modestia sa, prin energia sa clocotitoare și aspirația spre continua perfecționare a măiestriei sale. Cine poartă vina acestei transformări ? se întreabă dramaturgul și răspunsul ni-l dă tot el. Nu direct, ci prin intermediul unui critic celebru, unui referent al Ministerului Culturii, al unui membru al Fondului plastic și al soției pictorului. Tocmai acești oameni, subliniază dramaturgul, prin ploconirea lor în fața talentului lui Sagaida, prin atmosfera de adulare creată în jurul artistului, sînt, în primul rînd, vinovați de soarta lui.

Rama de aur a fost pusă în scenă de regizorul V. Ogloblin.

● Scriitorul S. Smirnov, autorul romanului *În căutarea eroilor cetății Brest* cît și al piesei *Cetatea de pe Bug*, a predat de curînd Teatrului Comsomolului leninist din orașul Brest o nouă lucrare dramatică, *Camarazi de front*, care se inspiră din evenimentele Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Apreciind valoarea piesei, teatrul a depus toate eforturile pentru a pregăti premiera într-un răstimp cît mai scurt, astfel ca primul spectacol cu *Camarazi de front* să aibă loc în ziua Armatei Sovietice. Prin eforturile unite ale întregului colectiv artistic, Teatrul Comsomolului leninist a reușit să realizeze cu succes obiectivul propus.

● Teatrul de Dramă din Sverdlovsk a întreprins recent un turneu în localitatea Soci. Repertoriul turneului, deosebit de bogat, cuprindea printre altele : *Antonio și Cleopatra* de Shakespeare, *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo, *Cuibul de piatră* de H. Vuolioki, *Cînd înfloresc salcîmii* de N. Vinnikov și altele. De altfel, în ultima vreme, foarte multe teatre sovietice au întreprins asemenea turnee pentru popularizarea celor mai bune spectacole ale repertoriului lor. Astfel, Teatrul de Dramă Rus din Riga a poposit în Kazahstan și Kirghizia, unde a oferit 72 de spectacole. Unul dintre punctele de atracție ale turneului a fost spectacolul *Regele Lear*, rolul titular fiind interpretat de artistul poporului I. Iurovski. Pe de altă parte, Teatrul Regional din Novgorod a colindat aproape 30 de zile regiunea Stanislav (inclusiv orașul Stanislav), reprezentind *Singură* de S. Aleșin, *Steaua fără nume* de M. Sebastian, *O lună la țară* de I. Turgheniev și *Cum să-ți stăpînești nevasta* de D. Fletcher.

Austria

● Anul acesta se împlinesc 100 de ani de la nașterea uneia din cele mai de seamă personalități actoricești din cîte s-au perindat pe scena Burgtheaterului : Joseph Kainz. În amintirea sa, municipalitatea orașului Viena a înființat o medalie, care va fi atribuită anual, la încheierea manifestărilor din cadrul Festivalului artistic de la Viena, pentru cel mai bun interpret, cea mai bună interpretă și cea mai reușită realizare regizorală a anului.

● Paula Wessely interpretează rolul principal din *O femeie fără importanță* de Oscar Wilde, la Burgtheater.

● Organizatorii cunoscutului Festival Muzical de la Salzburg au hotărît ca, începînd cu anul 1958, să instituie un premiu special, pentru cea mai bună cronică muzicală sau teatrală apărută în perioada festivalului.

R. P. Chineză

● Carlo Goldoni este unul dintre cei mai populari dramaturgi europeni în R. P. Chineză. Încă în anul 1925, *La Locandiera* (Hangița) a fost reprezentată cu mult succes pe scenele multor teatre. De atunci Goldoni s-a menținut statornic în repertoriul teatral. Recent, Institutul Central de Dramă a prezentat la Pekin ca și în alte cîteva localități, un ciclu de spectacole goldoniene. Dintre acestea amintim *Slugă la doi stăpîni* şi *Hangiţa,* primite cu mult interes de publicul spectator. Pe de altă parte şi Teatrul Popular de Artă din Tientsin a înscris în repertoriul său *Hangiţa,* care, dintre toate piesele lui Goldoni, pare a întruni într-adevăr sufragiul unanim al spectatorilor chinezi. Dată fiind larga popularitate a dramaturgiei goldoniene, Editura pentru literatura dramatică a publicat de curînd un volum cuprinzînd cinci piese de Carlo Goldoni, printre care *Hangiţa, Slugă la doi stăpîni. Văduva isteaţă* şi altele.

Grecia

● Teatrul „Herodot" din Atena a prezentat în premieră *Medeea* de Euripide. În seara premierei erau prezenţi în sala teatrului numeroşi oameni de teatru din Italia, Anglia, Statele Unite, Franţa, Belgia ca şi din alte ţări, sosiţi anume la Atena pentru a participa la spectacolul Teatrului „Herodot".

Rolul titular din tragedia lui Euripide a fost interpretat de cunoscuta actriţă Catina Paxinou.

R. Cehoslovacă

● Dintre ultimele premiere ale teatrelor cehoslovace reţinem comedia *Praga furată* de Egon Kisch (Teatrul S. K. Neumann), care relatează un episod din istoria oraşului Praga, *Craniul* de Nazim Hikmet, prezentată de un grup de tineri actori (cenaclul Arta celor tineri), *Părinţi şi copii* de Jiri Mahen şi *Ramura de măslini* de Mac Coll (la Brno), *Vulpea şi strugurii* de G. Figueiredo (Teatrul din Česke Budejovice) şi *Milionarul Marco* de Eugene O'Neill (Teatrul Fraţii Mrstik din Brno).

Franţa

● Provincia... provincia... Mai la adăpost, pe cît se pare, de vîltoarea comercialistă bulevardieră şi de obsesia erotico-morfinomano-patologică, importată de peste Ocean, formaţiile din provincie rezervă adesea surpriza unui repertoriu de ţinută, care mărturiseşte cel puţin o preocupare artistică, dacă nu implică şi certitudinea unei realizări. Astfel, Comedia din Saint-Etienne a consacrat primul trimestru al anului unui turneu prin Franţa şi străinătate cu *Cercul de cretă caucazian* de Brecht. Pentru stagiunea de vară, Comedia pregăteşte un spectacol în aer liber cu *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare.

● Teatrul de l'Atelier a inaugurat recent un ciclu de matinee clasice. Cu prilejul primului spectacol a fost reprezentată piesa *Legatar universal* de Jean François Regnard (1665—1709). Rolurile principale au fost deţinute de Nelly Vignon şi Pierre Palo.

André Barsacq, directorul teatrului, a dezvăluit presei proiectele sale, în ce priveşte repertoriul următoarelor spectacole ale ciclului. Astfel vor mai fi reprezentate lucrări de Marivaux, Alain, René Lesage (1668—1707) şi alţii.

● După ce a întreprins un lung turneu în sud-estul Franţei cu *Hangiţa* de Goldoni, Le Grenier din Toulouse pregăteşte în prezent un spectacol Molière. Opţiunea formaţiei s-a oprit la *Tartuffe* cu care ansamblul proiectează ca în lunile mai şi iunie să facă un turneu în Germania.

R. P. Ungară

● Teatrul Naţional din Budapesta a reprezentat piesa *Convocarea spiritelor* de Karinthy. Ceea ce i-a asigurat piesei marele succes de public este faptul că autorul a readus în scenă (se înţelege prin intermediul unui interpret) pe propiul său părinte, Karinthy Ferenc, unul dintre cei mai mari umorişti maghiari, socotit drept un Mark Twain al Ungariei.

Un alt spectacol care a mobilizat atenţia publicului budapestan a fost *Jurnalul Annei Frank.* Piesa s-a bucurat de altfel pe scena teatrului „Madách", de o remarcabilă interpretare.

● Teatrul „Petöffi", din Budapesta, a prezentat de curînd în premieră *Tragedia optimistă* de Vs. Vişnevski. Pentru pregătirea acestui spectacol teatrul a cerut concursul cunoscutului regizor sovietic G. Tovstonogov. Acceptînd invitaţia teatrului, G. Tovstonogov a sosit la Budapesta pentru a-l ajuta pe regizorul K. Kazimir în definitivarea spectacolului. Este interesant de menţionat că concepţia regizorală a lui Kazimir era mult diferită de cea a lui G. Tovstonogov. Astfel, în timp ce spectacolul Teatrului „A. S. Puşkin" din Leningrad era axat în special pe ciocnirea dintre comisar și conducător, spectacolul budapestan reliefează în primul rînd lupta comisarului și a partidului pentru cîștigarea lui Alexei.

Irlanda

● În cadrul Festivalului de la Dublin, Dublin Gate Theatre va prezenta *Ulysse* de James Joyce, într-o adaptare scenică semnată de Alan Mc. Lalland.

După toate probabilitățile formația irlandeză va prezenta spectacolul și pe scena Teatrului Națiunilor.

R. P. Bulgaria

● Teatrele bulgare marchează îndeobște o vădită preferință pentru piesele dramaturgiei originale. Totuși, se înțelege că ele nu ocolesc lucrările dramaturgilor străini. Astfel, din dramaturgia engleză, pe lîngă piesa lui John Galsworthy *Pe viață și pe moarte,* care se joacă la Sofia, la teatrul „Frontul Muncii", în repertoriul Teatrului Național „Kristiu Sarafov" figurează lucrarea lui Oscar Wilde : *Ducesa de Padova.* Traducerea, în versuri, este opera lui Kamen Zidarov.

În același timp, înregistrăm cu o firească satisfacție prezența numelui lui Victor Eftimiu pe afișul Teatrului popular din Gabrovo. În regia lui Liubomir Sarlandjiev se joacă cu succes piesa *Omul care a văzut moartea,* una din lucrările dramatice reprezentative ale scriitorului romîn.

Elveția

● Elvețienii au avut de curînd prilejul să-l cunoască pe E. M. Remarque și în ipostaza de dramaturg. Ansamblul Teatrului Renaissance (Berlinul de Vest) a întreprins un scurt turneu prin cele mai importante centre elvețiene cu piesa *Ultimul refugiu.* Regia — semnată Paul Verhoeven — și interpretarea asigurată, între altele, de Heidemarie Hatheyer și Kurt Meisel, au contribuit la succesul spectacolelor.

R. F. Germană

● Stabilită înainte vreme la Colonia, iar acum la Düsseldorf, compania Rheinisches Marionettentheater nu-și dezminte tradiția curajoasă de a monta spectacole de mari proporții pe texte clasice, de obicei ocolite cu prudență de formații similare. Dacă acum cîțiva ani a făcut senzație cu spectacolul *Faust* (pentru care construise și o minusculă scenă turnantă), iată că acum a reprezentat, cu mult succes, se pare, o ediție prescurtată din opera *Freischütz* a compozitorului romantic Weber.

● Precedată de o zgomotoasă reclamă prin presă și radio, lucrarea *Sfîrșitul partidei,* de Samuel Beckett, a fost prezentată în premieră la Colonia, în fața unui public numeros, mînat de o îndreptățită curiozitate. Se pare însă că nesfîrșitul dialog în cerc închis dintre făpturile infirme și monstruoase care evoluează pe scenă, măcinarea lor reciprocă neîncetată nu au avut efectul scontat de inițiatorii spectacolului. În seara următoare s-au găsit doar 60 de amatori de senzații morbide și — după cît relatează ziarele — dacă mai toți au avut tăria de caracter necesară pentru a aștepta căderea cortinei, în schimb, nu toți s-au grăbit să și aplaude.

R. P. F. Iugoslavia

● Regizoarea Mira Trailovic din Belgrad a fost invitată de către teatrul „Sarah Bernhardt" — Teatrul Națiunilor — să pună în scenă piesa *În agonie,* a dramaturgului iugoslav Miroslav Krleza.

● Anul 1958 va fi marcat de reluarea, după o întrerupere de cîțiva ani, a tradiționalului festival teatral din Voievodina. El se va desfășura în cursul acestei luni (aprilie), întrunind în orașul Zrenianin, teatrele din Voievodina. Durata festivalului a fost fixată la șapte zile, în cursul cărora fiecare formație teatrală va prezenta cîte un spectacol, la liberă alegere.

Italia

● În cursul lunii iunie, Spoleto va găzdui un festival teatral menit, după cum anunță organizatorii lui, să popularizeze în Europa creația artiștilor americani. Inițiativa organizării acestui festival aparține unui comitet nord-american, prezidat de Carlo Menotti. Festivalul va înmănunchia reprezentații muzicale, coregrafice și teatrale.

Totodată, pe durata festivalului vor fi organizate expoziţii de artă plastică.

Primul festival de la Spoleto se va deschide cu un spectacol aparţinînd lui Carlo Menotti şi anume *Sfinta din Bleecher Street,* reprezentat cu luni în urmă la New-York.

Vorba proverbului: „Cine împarte, parte îşi face!"

● La Roma a luat de curînd fiinţă primul teatru de club, organizat după modelul cunoscutelor cluburi teatrale din Anglia. „Teatro Club", din Roma, numără actualmente 1500 de membri cotizanţi. Pentru spectacolul inaugural, conducerea clubului s-a adresat lui Vittorio Gassman care va monta o piesă proprie. Totodată Gassman deţine şi rolul titular în noul spectacol.

● Institutul Italian de Dramă (I.D.I) a stabilit, de şapte ani încoace, tradiţia anuală a acordării de premii pentru „cea mai semnificativă şi importantă lucrare dramatică" şi „cea mai bună regie", pe materialul unei „creaţii dramatice italiene noi", din stagiunea teatrală încheiată. Ultima selecţiune, vizînd realizările din stagiunea 1956—1957, se prezintă în felul următor: Riccardo Bacchelli pentru *Hamlet* (piesă scrisă în urmă cu aproape 40 de ani!) şi Giorgio Strehler pentru regia spectacolului *Iacobinii* de Frederico Zardi. Strehler, regizor tînăr cu renume mondial, este la a treia premiere de către acelaşi for.

● Poetul Giuseppe Ungaretti a realizat o valoroasă traducere italiană a tragediei raciniene *Fedra.* Se subliniază îndeobşte că fără a sacrifica nimic din melodia versului lui Racine, Ungaretti nu s-a lăsat ispitit exclusiv de ea şi nu a scăpat nici una din nuanţele de sens, de adincime, ale piesei. Interpreta Fedrei pe scena teatrului San Erasmo din Milano, care a reprezentat cu un deosebit succes piesa, a fost tînăra actriţă Diana Corrieri.

Venezuela

Am avut deseori prilejul să consemnăm în cadrul rubricii noastre diverse declaraţii ale oamenilor de teatru sud-americani, în legătură cu concurenţa pe care o întîmpină teatrul din partea cinematografului şi televiziunii. Iată că de astă dată ne parvine din Venezuela o veste care le infirmă pe cele anterioare. Căci, în pofida unei vaste reţele cinematografice şi de televiziune (la Caracas fiinţează 90 săli de cinema şi 3 staţii de televiziune), mişcarea teatrală venezueliană se dovedeşte deosebit de activă şi cu mare priză la public. Atenţia pe care publicul o acordă spectacolului teatral, cerinţele sale pe planul calităţii artistice impun teatrelor o mai mare exigenţă în alegerea repertoriului. Iată de ce, repertoriul venezuelian este orientat spre dramaturgia de conţinut, străină sau autohtonă.

De un deosebit succes s-au bucurat spectacolele *Doctor fără voie* de Molière, reprezentat de teatrul Compas, *Antigona* de Anouilh, montată pe scena teatrului Comedia, şi *Un dumnezeu invizibil* de scriitorul venezuelian Arturo Uslar Pietri, reprezentată de grupul de la Ateneo.

Avîntul mişcării teatrale în Venezuela a impus pe ordinea de zi problema pregătirii tinerelor cadre artistice. Recent, problema şi-a găsit rezolvarea prin crearea unui Institut Profesional de Teatru, care va forma pe viitorii actori şi regizori.

Din păcate, situaţia îmbucurătoare din Caracas nu poate fi generalizată în ce priveşte întreg teritoriul ţării, deoarece populaţia celorlalte oraşe venezueliene este lipsită de posibilitatea unei participări active la viaţa teatrală. Inexistenţa unor formaţii permanente, rarele turnee ale formaţiilor din capitală contribuie la perpetuarea acestei înapoieri. Oamenii de teatru din Caracas au luat de curînd iniţiativa înfiinţării unui ansamblu de turnee, după părerea lor, în măsură să remedieze măcar în parte situaţia existentă.

S. U. A.

● Burgess Meredith, interpretul lui Mio din *Winterset* şi pe care publicul romînesc îl cunoaşte mai ales din filmul *Oameni şi şoareci,* a întreprins un turneu în oraşele de pe coasta de vest a Statelor Unite, cu *Henric IV* de Pirandello. Această piesă pe care Meredith speră să o poată prezenta în toamnă şi pe Broadway a fost rebotezată *Enrico IV,* spre a evita o eventuală confuzie cu drama istorică, cu acelaşi nume, a lui Shakespeare.

● Năucit de abundenţa reclamelor, adesea bine concepute, din ziare, şi orbit de scăpărarea multicoloră de neon a altor reclame care brăzdează şi domină străzile, scuarurile, intrările marilor restaurante şi pereţii zgîrie-norilor din marile metropole americane, mai ales din „inima" lor — străinul neavizat nu are cum să cunoască sectoarele de umbră ale peisajului lumii teatrale americane. De aceea, sînt pline de interes în această privinţă constatările unui om de meserie, cu atît mai mult cu cît optica lui este a unui european. Peter Hall, apreciat regizor englez, reîntorcîndu-se recent din S.U.A., a împărtăşit impresiile sale în cadrul unei reuniuni organizate de Asociaţia Internaţională a Teatrului. Hall a spus, printre altele, că preţul biletelor de teatru e pe cale să devină prohibitiv! „Primejdia mare constă în faptul că tineretul nu-şi poate permite luxul de a merge la teatru, ceea ce e un fenomen dezastruos." Pe de altă parte, „experimentul teatral este imposibil", tot din considerente financiare.

Peter Hall şi-a mărturisit buna părere ce o are despre actorii americani, în linii generale. Dar — a ţinut el să precizeze — în America nu există numai actori buni, de mîna întîia; interpreţii rolurilor mai puţin importante şi ai rolurilor de compoziţie sînt îngrozitori... Cei mai mulţi nu şi-au învăţat niciodată meseria. Explicaţia: „Starurile se bucură de prestigiu în Statele Unite, nu însă şi actorii de compoziţie. Există talente, dar nu li se dă prilejul să se dezvolte".

Cît despre mentalitatea spectatorului de pe Broadway şi autoritatea — mai curînd, în cazul de faţă, tirania — criticii, Peter Hall spune următoarele: „Publicului teatral de pe Broadway îi place să i se spună ce părere trebuie să aibă; succesul unui spectacol depinde, prin urmare, în întregime de cronicile de la premieră, arbitrii atotputernici fiind 2—3 critici mai de seamă. Încă nu s-a întîmplat ca publicul să se încumete a le contrazice părerea".

Anglia

● Comitetul pentru înfiinţarea unui Teatru Naţional numără acum printre membrii săi pe Laurence Olivier. Se speră că prestigiul şi energia acestui mare om de teatru vor fi un sprijin eficace pentru comitet. De altfel, purtătorul de cuvînt al acestuia a declarat, de curînd, că se vor depune toate eforturile pentru ca lucrările de construcţie să înceapă în toamna acestui an. „E ciudat — a declarat, printre altele purtătorul de cuvînt — că englezilor le este ruşine că sînt unica naţiune europeană care nu are un teatru naţional. Ne-a luat-o înainte şi Africa, deoarece în Kenya există un teatru naţional..." Referindu-se la fondurile necesare construcţiei cît şi la unele propuneri venite din S.U.A., el a precizat: „Nu putem îngădui ca americanii să plătească construirea teatrului nostru naţional... Anglia trebuie să suporte singură costul teatrului său naţional".

Maroc

● Teatrul Marocan a efectuat recent un turneu prin ţară cu prilejul căruia a reprezentat *Montserrat* de Roblès. Versiunea arabă a piesei este semnată de Suhail Idriss, iar direcţia de scenă îi aparţine lui Albert Botbal.

Siria

Dacă pînă acum nu am consemnat în măsura cuvenită fenomenul dramaturgic din ţările arabe, aceasta se datora mai cu seamă unei insuficiente informări. Căci acest fenomen există şi încă e de natură să genereze o lucrare de istorie şi sinteză cum este „Drama în literatura arabă contemporană" de Muhammed Iussuf Nadjim. Editată la Beirut cartea informează cititorul asupra dezvoltării dramaturgiei arabe, începînd de la mijlocul secolului trecut şi pînă la primul război mondial.

Nu este locul aci să rezumăm cuprinsul cărţii lui Nadjim. Lăsînd de o parte partea strict istorică, ne vom mulţumi să arătăm că autorul distinge în literatura de limbă arabă, trei categorii de lucrări dramatice: originale, traduceri şi adaptări. Dintre ultimele două, preferinţa vădită a spectatorilor s-a orientat constant spre adaptări, care permiteau o mai temeinică şi firească ancorare în realitatea arabă.

Nadjim nu evită abordarea unor probleme mai spinoase, care ţin de evoluţia generală a dramaturgiei şi teatrului arab după primul război mondial, deşi depăşeşte astfel întrucîtva limitele cronologice pe care singur şi le-a fixat. Cert e că apariţia lucrării sale umple un gol în domeniul cercetării istorice a fenomenelor teatrale naţionale.

cărţi-reviste

Evocarea unei actriţe*

Prezentarea unui actor dispărut e o sarcină dificilă. Arta contemporanilor poate fi cunoscută şi personalitatea lor reconstituită, cel puţin cu ajutorul filmului. Pentru cei dispăruţi, fie cu numai cîteva zeci de ani în urmă, rămîn imprimările pe discuri — defectuoase de multe ori —, mărturiile proprii sau ale contemporanilor — nu o dată subiective — şi experienţa scenică transmisă elevilor.

În aceste condiţii, monografia critică poate urma două căi. Prima e cea a formulei literare, a biografiei romanţate. Concepută astfel, monografia devine mai captivantă, se adresează unui public mai larg. Conţine însă implicit pericolul îndepărtării de realitate, dacă autorul nu are ponderea istoriografului, simţ psihologic şi supleţe scriitoricească. A doua cale constă în acumularea obiectivă a datelor cunoscute, a căror analiză permite reconstituirea personalităţii evocate. Formula aceasta este oarecum aridă, deşi mai conştiincioasă, ştiinţific vorbind, solicitînd mai larg contribuţia imaginativă a cititorului.

Adoptînd această a doua soluţie, Mircea Mancaş s-a menţinut în limitele unei expresii sobre. Viaţa marii actriţe care a fost Aristizza Romanescu e cercetată cu un soi de sfială şi de veneraţie. Aristizza Romanescu a trăit într-o epocă zbuciumată a teatrului romînesc, epocă în care intrigile, speculaţiile, nepotismul otrăveau nu o dată viaţa slujitorilor săi. Fără să le ocolească, Mircea Mancaş le analizează rădăcinile, pricepîndu-se să evite anecdotica măruntă de care sînt înconjurate.

Contribuţia actriţei la valorificarea unui repertoriu naţional şi la înlăturarea diletantismului scenic a fost de mare însemnătate. Alecsandri o socotea interpreta sa ideală (în *Ovidiu*), Caragiale o aprecia cu căldură.

Analizînd căile urmate de actriţă pentru desăvîrşirea artei sale, Mircea Mancaş dovedeşte că interpretarea dată de ea rolurilor nu a fost întîmplătoare, ci rodul unei munci neostenite, al frămîntărilor susţinute, al unei concepţii scenice conştiente şi creatoare. Studierea atentă a pieselor jucate i-a dat înţelegerea necesară interpretării. Autocontrolul a făcut-o să-şi depăşească stîngăciile începutului. Neobositele călătorii în străinătate — împlinite cu sacrificii materiale — au menţinut-o în contact cu arta marilor actori contemporani. În fine, cercetarea atentă a vieţii i-a uşurat posibilitatea unei interpretări realiste. Căci, demonstrează Mircea Mancaş, Aristizza Romanescu e una din primele actriţe care impun scenelor noastre un joc realist, dezbărat de efectele melodramatice, nenaturale, ale epigonilor romantismului. Analizînd cîteva din creaţiile artistei, admiraţia autorului monografiei sparge rigiditatea pe care şi-a impus-o. Tonul devine entuziast şi pe alocuri liric.

Fire generoasă, actriţa a transmis generaţiei ce i-a urmat rodul experienţei sale.

---

* Mircea Mancaş, *Aristizza Romanescu*, E.S.P.L.A., 1957.

Urmărindu-şi îndeaproape elevii, între care se numără Maria Giurgea, Lucia Sturdza Bulandra şi Alice Cocea, a căutat să le netezească drumurile începutului, a căror asperitate o cunoştea. „Dacă nu se poate vorbi de o şcoală a Aristizzei Romanescu, în sensul limitat al noţiunii, este incontestabil că ideile şi arta marei interprete... au găsit ecou şi au contribuit la creaţiile autentice ale urmaşilor ei în teatru"

E păcat că dorinţa lăudabilă a autorului de a-şi întări spusele şi de a convinge cititorul îl face să recurgă la repetări, care încarcă textul şi-l fac obositor.

Paginile închinate Aristizzei Romanescu de Mircea Mancaş sînt o contribuţie meritoasă la împlinirea golului încă simţitor în cunoaşterea înaintaşilor scenei noastre.

Raluca IACOB

Despre teatrul de păpuşi *

O carte despre *secretele* teatrului de păpuşi era necesară şi binevenită.

Cu tot trecutul glorios al acestui teatru, cu toată tradiţia lui multiseculară în ţara noastră, în ultimele decenii, arta păpuşărească era ca şi inexistentă.

De-abia în anii puterii populare, după 1948, a luat fiinţă primul teatru de păpuşi — „Ţăndărică" — numărul lor înmulţindu-se apoi cu repeziciune, pe tot cuprinsul patriei.

Astăzi avem peste 20 de colective profesioniste de artişti păpuşari şi multe zeci de echipe amatoare.

Pentru aceşti pasionaţi ai teatrului de păpuşi, Margareta Niculescu, directoarea Teatrului „Ţăndărică", împărtăşeşte experienţa colectivului său.

După ce Ştefan Lenkisch face o scurtă introducere în istoria artei păpuşăreşti, autoarea porneşte să explice simplu, fără pretenţii, „tainele" acestei arte complexe.

Începe cu „a.b.c."-ul montării unui spectacol Arată cum se poate construi o scenă mobilă — fără a neglija experienţa vechilor păpuşari din ţara noastră —, uşor de manevrat, la îndemîna oricărei echipe de amatori. Autoarea dă amănunte tehnice, explicite, însoţeşte textul de schiţe ilustrative.

În continuare descrie montarea unui decor, de la cele mai simple — decoruri pe picioare, pe ax, cu pod — pînă la cele mai pretenţioase (destinate teatrelor profesioniste şi, mai ales, Teatrului „Ţăndărică"). Descrie clar procedeele tehnice de realizare a fundalului, a rampei, a cortinei, a sufitelor, modul de folosire a luminii.

Partea cea mai interesantă a lucrării este însă cea dedicată elementului principal: păpuşa şi artistul care o mînuieşte.

Mulţi oameni — de la cei de vîrstă preşcolară pînă la cei ajunşi la bătrîneţe — au asistat la spectacolele de păpuşi. Puţini însă, foarte puţini, au intrat vreodată în atelierele şi culisele unui asemenea teatru.

Cum se construieşte o păpuşă? Cum este ea mînuită pentru a convinge şi emoţiona spectatorii?

Sînt întrebări la care se răspunde cu competenţă: explicaţii limpezi, revelatoare, exemple concludente, deşi materialul de bază care a servit la alcătuirea cărţii, lucrarea *Tehnica teatrului de păpuşi*, de A. Fedotov, este uneori prea copios folosit.

Pasionată a acestei arte, directoarea Teatrului „Ţăndărică" descrie sistematic etapele muncii pînă la obţinerea rezultatului final: spectacolul de păpuşi, sinteză a diferite îndeletniciri artistice şi manuale.

Subliniind mai departe importanţa costumului unei păpuşi, M. Niculescu scrie: „Costumul nu va fi făcut la întîmplare, ci va fi rezultatul ideii noastre despre personaj, unul din mijloacele de a comunica spectatorilor date legate de individualitatea acestuia".

Dar o păpuşă, oricît de măiestrit realizată, e lipsită de valoare şi de viaţă fără arta actorului mînuitor. Numai artistul interpret îi poate insufla viaţă, cu ajutorul mişcării. Numai el îi poate transmite gînduri şi sentimente. Artistul păpuşar este acela care — cu ajutorul mişcării păpuşii — poate amuza ori înduioşa spectatorii; poate satiriza şi combate ideile retrograde, moravurile chircite, poate crea artă autentică.

De aceea, bine a gîndit autoarea cînd în capitolul următor — intitulat „Din experienţa artiştilor noştri" — a îndemnat artiştii teatrului bucureştean de păpuşi să dezvăluie aspecte din munca lor la realizarea unor spectacole, la reușita unor interpretări valoroase, dîndu-le cuvîntul în cartea ei.

---

* Margareta Niculescu, *Despre teatrul de păpuşi*, E.S.D.P., 1957.

Astfel Justin Grad, Carmen Stamatiade, Brîndușa Zaița, Rita Stoian, artiști interpreți în piesele *Frații Liu, Albă ca zăpada* și *2 : 0 pentru noi*, arată cum au ajuns la interpretarea veridică a personajelor în munca lor de zi de zi pentru găsirea ideii celei mai fericite, pentru a sluji cît mai bine textul autorului. Mărturisirile acestor artiști întregesc conținutul lucrării Margaretei Niculescu.

Volumul cuprinde și textul dramatizării poveștii *Capra cu trei iezi*, de Ion Creangă, împreună cu schițele de decoruri și de păpuși, precum și indicații de regie.

Dar aceste indicații de regie — care vor să fie un exemplu de analiză a unei piese și de muncă regizorală pentru amatori — sînt punctul nevralgic al lucrării. Autoarea trece în fugă peste obiectul propus — indicațiile de regie — și ne dă numai o sumară analiză a personajelor, o analiză de prisos, pentru că afirmațiile făcute nu aduc nimic nou față de indicațiile date de autoarea piesei.

Părerea noastră este că Margareta Niculescu ar fi trebuit să analizeze mai în adîncime piesa. Ar fi trebuit să dea indicații despre montarea spectacolului, pentru ca regizorii și artiștii păpușari amatori să aibă cu adevărat ce învăța, să le fie un îndreptar în activitatea lor artistică. În loc de o simplă analiză literară a personajelor, ar fi fost necesare consistente indicații de specialitate.

Schițele de decoruri și de păpuși — vii și sugestive — sînt semnate de Ella Conovici.

George RÎNCU

Un ghid prețios*

Ceea ce caracterizează de la bun început revista bulgară „Teatîr" este orientarea ei. Cercetătorul publicației descoperă cu ușurință, după primele pagini parcurse, poziția militantă a revistei pentru dezvoltarea unei arte teatrale realist-socialiste, strîns legate de interesele și cerințele maselor de spectatori.

Să luăm de pildă numerele 1—8 ale anului 1957. Fie că e vorba de informații, partea vie a oricărui periodic, fie că e vorba de studiu, adică ceea ce formează în fond conținutul de idei al unei publicații, „Teatîr" dovedește o poziție clară, principială, față de fiecare problemă sau aspect al mișcării teatrale. De altfel, claritatea poziției ideologice se completează cu o rubricare precisă a materialului, grupat pe sectoare, cu titluri clare, lipsite de orice căutare de „efecte" (sîntem doar în domeniul teatrului !) sau ambiguitate intelectualistă, și menită să înlesnească orientarea cititorului. De pildă : *Tribuna dramaturgului, Tribuna regizorului, Din trecutul teatrului nostru, Peste secole* (rubrică ce cuprinde texte clasice de estetică sau teorie a genului dramatic) și, evident, *Cronica vieții teatrale* din străinătate și din țară.

Trăsăturile pe care le-am semnalat, în deschiderea acestei succinte prezentări, pot fi urmărite, indubitabil, și în interiorul fiecărei rubrici. Vom ilustra afirmația noastră cu ajutorul rubricii *Tribuna dramaturgului*, care, ce-i drept, ni se pare a fi, totodată, și cea mai realizată din revistă.

În cuprinsul ei, de-a lungul celor opt numere, sînt de menționat cîteva studii foarte interesante. Astfel, Nevena Danailova, în articolul „Despre unele probleme ale dramatizării", exprimă un deziderat, poate, discutabil, în orice caz apt să stimuleze discuții : ea cere categoric teatrului contemporan să dea viață dramatică operelor epice ale literaturii naționale și universale, deoarece genul dramatic are, față de celelalte genuri literare, o excepțională putere de sintetizare și dispune de posibilități dinamice majore pentru înfățișarea chipurilor umane, concretizarea ideilor, a pasiunilor și a conflictelor. Regăsim o preocupare similară într-un alt studiu : „De la nuvelă la dramă" de Kîncio Tabakov. Pe de altă parte, în „Adevărurile și rătăcirile comediei", Armand Baruh discută cu mult curaj de pe poziții critice, carențele, sau mai exact, absența comediei din peisajul dramaturgiei bulgare contemporane ; el nu se sfiește să sublinieze prăpastia dintre autor și public, vădită de mai toate rarele încercări în acest gen, întreprinse în zilele noastre. Nu-i mai puţin adevărat că şi articolul lui Baruh este carent, în măsura în care se mulţumeşte să constate o stare de fapt, eschivîndu-se de la o incursiune analitică mai aprofundată. Semnalăm la aceeaşi rubrica, interesantele consideraţii din nr. 2 despre A. Miller şi drama contemporană.

---

* „Teatîr" 1—8/1957 (R. P. Bulgaria).

Mărturisindu-ne, în treacăt, regretul pricinuit de mai slaba reprezentare, cel puţin cantitativă, a problemelor scenografiei, relevăm în schimb rubrica *Peste secole,* fericit inspirată şi instructivă şi demonstrînd interesul teatrologilor bulgari pentru textele clasice ale teoriei dramatice de la *Poetica* lui Aristot, (nr. 5) pînă la Diderot (nr. 8) şi Goethe (nr. 4). Tot aici se impune interesantul articol al lui Filip Dimitrov : „Documente despre teatrul Renaşterii".

Deosebit de preţioase nu numai sub aspectul documentării istoriografice, ci şi ca ilustrare pitorească a izvoarelor şi tradiţiilor teatrului bulgar, prin readucerea în lumina actualităţii a unor crîmpeie de viaţă artistică, sînt materialele despre trecutul acestui teatru, din care cităm : „Prima reprezentaţie teatrală bulgărească", „Teatrul muncitoresc în urmă cu treizeci de ani", „Ivan Şişmanov şi teatrul bulgăresc", pentru a ajunge la un studiu, ce ne priveşte direct şi căruia i s-a făcut loc tot în aceeaşi rubrică de istorie. E vorba de documentatul articol al lui Vasile Hristu (nr. 6) despre „Teatrul romînesc în timpul războiului ruso-turc de la 1877—78". De altfel, trebuie spus că teatrul nostru este frecvent pomenit în paginile revistei bulgare, fie în articolul lui D. B. Mitov, din nr. 7, despre „Dramaturgia clasică în ţările de democraţie populară", fie în cronica amplă consacrată piesei lui M. Sebastian, *Steaua fără nume* (nr. 3), în articolul despre *Scrisoarea pierdută* a lui I. L. Caragiale, dată ca exemplu clasic de comedie (nr. 1).

Cronicile şi informaţiile sînt foarte ample, ele consemnînd principalele evenimente ale vieţii teatrale din R. P. Bulgaria şi străinătate.

Rubricilor semnalate li se adaugă textele unor piese originale, publicate fie în întregime, fie în fragmente.

Poate că o analiză amănunţită a articolelor ne-ar putea sugera şi unele rezerve critice, e firesc să fie aşa. Dar, din perspectiva unei priviri de sinteză asupra felului în care se prezintă revista bulgară „Teatîr" şi a sistematizării materialului, nu putem să formulăm decît o apreciere favorabilă.

L. MACEDONSKI

Gratuitatea unei profesii de credinţă*

Puşi în situaţia să prezentăm cititorilor o revistă străină şi, poate, să formulăm o judecată de valoare cu privire la ea, procedăm, de cele mai multe ori, cam aşa : îi atribuim (cu deplină bună-credinţă, se înţelege) revistei o anumită menire şi, pe urmă, în lumina ei, analizăm materialele publicate, găsind — sau negăsind — în ele argumente care să ne permită să conchidem că publicaţia „îşi îndeplineşte (sau, respectiv, „nu-şi îndeplineşte") menirea. Ne-am îngăduit, recunoaştem, un oarecare schematism în această reconstituire. Dar, în fond, aşa se petrec lucrurile. Mai exact: măsura aprecierii o constituie aşteptările noastre, nu intenţiile revistei. Acum, că se poate întîmpla ca ele să coincidă, cu atît mai bine. Dar nu-i întotdeauna cazul. De aceea, de astă dată nu ni s-a părut lipsit de interes să acceptăm drept criteriu chiar obiectivele declarate ale revistei de care ne ocupăm : „Maske und Kothurn", publicaţie trimestrială a Institutului pentru ştiinţa teatrului, din cadrul Universităţii de la Viena.

Revista, care a păşit în al patrulea an de existenţă, vrea (cităm de pe contracopertă) „să contribuie într-o formă cît mai vie cu putinţă la dezvoltarea acestei discipline (ştiinţa teatrului — *n.ns.)* aflată în plină ascensiune în multe ţări. Ea aduce în discuţie problemele fundamentale şi esenţiale ale teatrului, făcînd legătura cu cele mai recente cercetări şi exigenţe. Înainte de orice, ea stă în slujba teatrului viu, de azi şi de mîine, aruncînd o punte de la cele două milenii de continuitate a culturii occidentale la noua problematică teatrală a zilelor noastre".

Nu am avea mai nimic de opus acestei enunţări de obiective, deşi formula „două milenii de continuitate a *culturii occidentale*" ni se pare o parcelare, cel puţin neştiinţifică, a domeniului pe care e chemată să-l defrişeze ştiinţa teatrului (şi folosim termenul „neştiinţifică", numai pentru a ne menţine în tonalitatea „academică" a revistei ; de fapt, s-ar cuveni să vorbim fără ocolişuri de o poziţie voit unilaterală). Nu am avea, spunem, obiecţii — dacă, cercetînd cîteva numere ale revistei am regăsi concretizarea ţelurilor fixate. Dar, răsfoind de pildă nr. 1-3/1957, ce găsim în ele ?

---

* Maske und Kothurn, 1—3/1957.

Fiecare număr se deschide, e drept, printr-o ancorare în actualitate, reprezentată de o anchetă pe o temă generală : „Dreptul creator al regizorului" (adică : limitele acestui drept) (nr. 1) ; „Teatrul de ansamblu — ideal şi realitate" (nr. 2) şi „Ştiinţa teatrului în viaţa spirituală a contemporaneităţii" (nr. 3). Contribuţiile, reunind personalităţi din multe ţări, sînt adesea foarte interesante. Astfel întîlnim, purtînd semnătura lui Cocteau, următoarele afirmaţii categorice în privinţa limitelor ingerinţei regizorale : „.... dramaturgul ar trebui să cifreze punerea în scenă... Eu nu fac acest lucru dintr-un fel de lene. Dar, în realitate, indicaţiile de decor şi punere în scenă ar trebui să fie deopotrivă de indispensabile, ca şi aparatura auxiliară la un exerciţiu de gimnastică. Restul e estetism şi fantezie detestabilă". În schimb, Ferdinand Bruckner (Berlin) susţine că piesa de teatru e ca o carte care, necitită, e doar literă moartă ; dar, după cum „într-o carte sînt foarte multe cărţi, fiecare cititor avînd-o pe a lui", piesa poate fi şi ea descifrată în fel şi chip ; deci, regizorul nu are numai dreptul, ci chiar obligaţia să exprime viziunea sa personală în spectacol. Altfel, piesa nu capătă viaţă pe scenă. Regizorul şi animatorul George Devine (Londra) e de părere că „regizorul se află în situaţia omului căruia i s-a încredinţat un obiect de valoare şi trebuie să accepte această situaţie", cu toate îngrădirile şi consecinţele ei, în vreme ce F. Hochwälder (Zürich) vede în piesă doar un „semifabricat" regizorul deţinînd bagheta magică, aptă să-i dea trup şi suflare. Confruntarea opiniilor ar putea continua ; dar, care e punctul de vedere al revistei ? Nu ne e dat să-l aflăm nici în încheierea anchetei următoare („Teatrul de ansamblu...", nr. 2), care, de altfel, ni se pare şi axată pe o temă îndeajuns de oţioasă. Reţinem totuşi, pentru adevărul ei şi claritatea poziţiei alese de autor, o formulare aparţinînd lui H. Meissner (Augsburg) : „Teatrul social-umanitar, e legat de existenţa unui ansamblu sudat, ancorat în comunitatea de viaţă a oraşului, a satului, a poporului". În sfîrşit, a treia anchetă — ne informează redacţia revistei răspunsuri vieneze — conţine doar o primă serie de răspunsuri la trei întrebări privind stadiul de dezvoltare al ştiinţei teatrului în diverse ţări. Ne rezervăm dreptul de a reveni asupra ei cînd vom avea în faţă toate răspunsurile.

În rest, publicarea unor texte vechi inedite şi indiscutabil preţioase ; portrete de teatrologi scrise ca pentru enciclopedie, cu seriozitatea şi documentarea adecvată, dar şi cu tonul impersonal îndeobşte uzitat ; materiale arhivistice şi bibliografice ; în sfîrşit, numeroase studii temeinice, minuţioase.

Nu intră în obiectivele noastre, de astă dată, să ne avîntăm în analiza acestor studii. Cerem cititorilor să ne crediteze atunci cînd afirmăm că sînt valoroase, clare şi cuprinzătoare. Alta e întrebarea ce se impune. A izbutit revista să lege „problemele fundamentale şi esenţiale ale teatrului... cu cele mai recente cercetări şi exigenţe" ? Stă ea „în slujba *teatrului viu...*" ? Sîntem înclinaţi să răspundem negativ. Ne aflăm în prezenţa unei publicaţii de specialitate care, pe deasupra, se şi adresează strict specialiştilor ; la cel mai înalt nivel, cu o simplitate şi o claritate în exprimare şi construcţie — subliniem acest lucru — remarcabile, „Maske und Kothurn" rămîne totuşi, cel puţin în numerele parcurse de noi, o culegere de materiale de strictă erudiţie, care nu au decît puţin de-a face cu „teatrul viu de azi şi de mîine". Ni se poate obiecta că e nevoie şi de aşa ceva şi că organului unui institut ştiinţific superior îi incumbă unele obligaţii, ce nu sînt şi ale practicianului, cu atît mai puţin ale amatorului. Sîntem de acord, dar nimic nu ne poate convinge că soarta viitoare a teatrului trebuie lăsată pe mîinile practicienilor şi amatorilor, oamenii de ştiinţă cufundîndu-se în colbul arhivelor. Ne-am bucurat să regăsim ecoul acestei convingeri în declaraţia de principiu a revistei şi regretăm că ne vedem nevoiţi să consemnăm aci absenţa ei în cuprinsul publicaţiei.

T. STAICU

calendar

Fanny Tardini s-a născut la Trieste (Italia), în anul 1823 (nu se cunosc ziua şi luna naşterii sale).

Împreună cu tatăl, mama şi fratele său, Alfredo, părăseşte Triestul şi se stabileşte la Galaţi, unde tatăl său deschide sucursala unei agenţii de vapoare cu sediul central la Trieste.

La Galaţi, Fanny Tardini juca teatru la şezătorile artistice ale coloniei italiene, iar prin 1850 o găsim în trupa lui Costache Caragiale şi I. A. Wachmann, la Teatrul „Momolo", în drama *Idiotul*, alături de Mihail Pascaly.

Între 1851—1855, Fanny Tardini continuă să joace pe scena Teatrului cel Mare, viitorul Teatru Naţional din Bucureşti.

Din 1859, Fanny Tardini îşi alcătuieşte o trupă proprie cu care face cunoscutele turnee în Bucovina şi Transilvania. Aici era angajat ca sufler Mihail Eminescu.

Contribuind într-o mare măsură la răspîndirea gustului de teatru, Fanny Tardini a jucat întotdeauna primele roluri în numeroase drame şi melodrame, avînd creaţii remarcabile în *Maria Tudor, Două orfeline, Căderea oraşului Missolonghi, Cerşetorii în haine negre* ş.a.

La 23 aprilie 1908, Fanny Tardini, uitată de toţi, îşi sfîrşeşte viaţa, în vîrstă de 85 de ani, la Galaţi, oraşul său adoptiv, unde a şi fost înmormîntată.

Barbu Delavrancea s-a născut la 11 aprilie 1858, în mahalaua Delea Nouă din Bucureşti, iar după unii biografi, în satul Suhat (Ialomiţa), la 27 noiembrie 1857.

Urmează şcoala primară din str. Columbelor (iar după alţii în curtea bisericii Sf. Gheorghe nouă), pentru ca, în 1870, să-şi continue studiile la liceul Sf. Sava, pînă în 1877, cînd îşi ia bacalaureatul. În această epocă începe să scrie primele versuri. Absolvă apoi facultatea de drept.

În 1887, Barbu Delavrancea scoate revista „Lupta literară".

A mai colaborat la „Epoca", la „Revista nouă" a lui B. P. Haşdeu, la „Viaţa" lui Al. Vlahuţă, la „Romînul" ş.a.

În 1892, scoate ziarul „Voinţa naţională".

Multilateral în activitatea creatoare, Barbu Delavrancea, prieten cu Al. Vlahuţă şi cu I. L. Caragiale, a dat teatrului romînesc cunoscuta sa trilogie istorică: *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910), *Luceafărul* (1910), precum şi dramatizarea nuvelelor sale *Irinel* (1912) şi *Hagi Tudose* (1913).

Barbu Delavrancea rămîne în istoria noastră literară una din figurile de seamă ale începutului secolului al XX-lea, atît în nuvelistică, cît şi în dramaturgie.

Barbu Delavrancea moare în timpul războiului, la 29 aprilie 1918, la Iaşi.

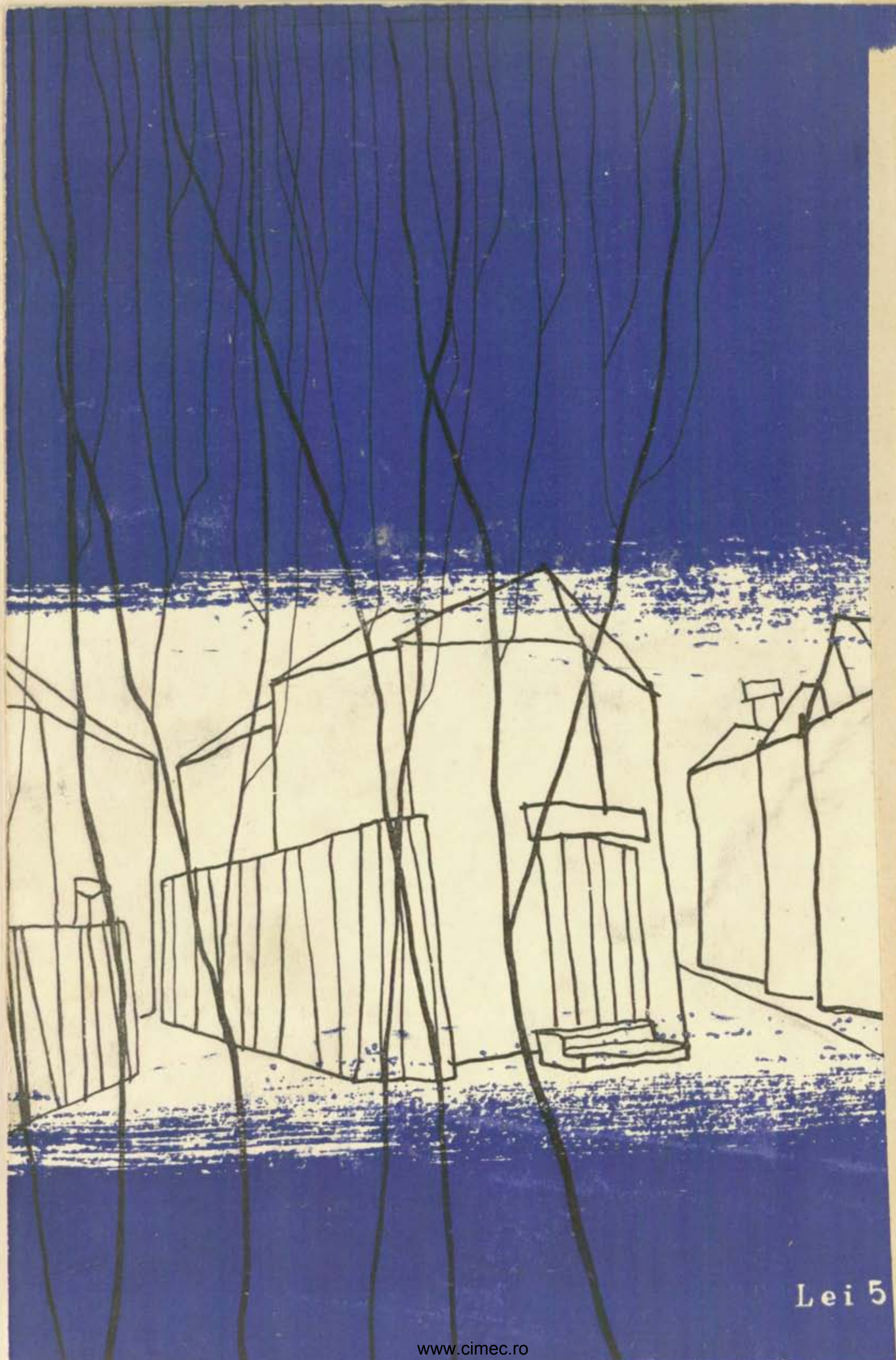
g. f.

I. P. 2, c. 614

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5—7—9—București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an



Lei 5